CZESLAW MILOSZ: Dostoievski y Sartre
ALEXANDER FIUT: Conversación con CZESLAW MILOSZ
La planificación educativa para Iberoamérica
SOROZABAL SERRANO: Oda a una muchacha sin alma
La poesía gauchesca
FELIX GRANDE: Sobre ANTONIO MACHADO
Textos sobre BERGAMIN, ANGEL RAMA, GARCIA LORCA, SENDER, RIBEYRO, PADILLA y MOYANO




# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

**406**

Abril
1984

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. SUSCRIPCIONES: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. Madrid-3. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 396. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISBN: 0011-250-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios, 1. Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

## INVENCIONES Y ENSAYOS

CZESLAW MILOSZ: *Dostoievski y Sartre* **(5).**
ALEKSANDER FIUT: *Conversación con Czeslaw Milosz* **(17).**
FRANCISCO J. SATUÉ: *Czeslaw Milosz: la sensibilidad interrogante* **(25).**
PABLO SOROZABAL SERRANO: *Oda a una muchacha sin alma* **(37).**
MIGUEL ANGEL ESCOTET: *La planificación educativa para Iberoamérica: Utopismo y Realismo* **(53).**
FELIX GRANDE: *De cómo don Antonio Machado dibujó nuestro rostro* **(71).**
EUGENIO VIEJO: *Dos historias* **(83).**

## NOTAS

AMANCIO SABUGO ABRIL: *Cruz y raya de José Bergamín* **(91).**
OMAR PREGO: *Angel Rama: La crítica como iluminación* **(103).**
MARIA ROSA OLIVERA-WILLIAMS: *Las «Graciosas y divertidas conversaciones...» de 1823 y 1825: valiosos aportes para el estudio de la poesía gauchesca* **(108).**
RAUL CHAVARRI: *Presencia de una gran exposición* **(116).**
JOSE AGUSTIN MAHIEU: *Las cinematografías iberoamericanas y España: Las experiencias de Huelva* **(121).**
BLAS MATAMORO: *La columna hueca* **(131).**

## LECTURAS

CARLOS RUIZ SILVA: *Cartas de García Lorca* **(147).**
JUAN QUINTANA: *Páginas de Sender* **(149).**
EDUARDO ROMANO: *Libro de navíos y borrascas* **(152).**
CARMEN BRAVO-VILLASANTE: *Literatura gastronómica* **(153).**
A.S.A.: *La narrativa de Julio Ramón Ribeyro* **(161).**
MIGUEL GALANES: *De la distancia al propio reconocimiento* **(166).**
JORGE ALEJANDRO BOCCANERA: *¿Que veinte años no es nada?* **(168).**
MANUEL QUIROGA CLERIGO: *Heberto Padilla: Los héroes pueden pastar tranquilos* **(171).**

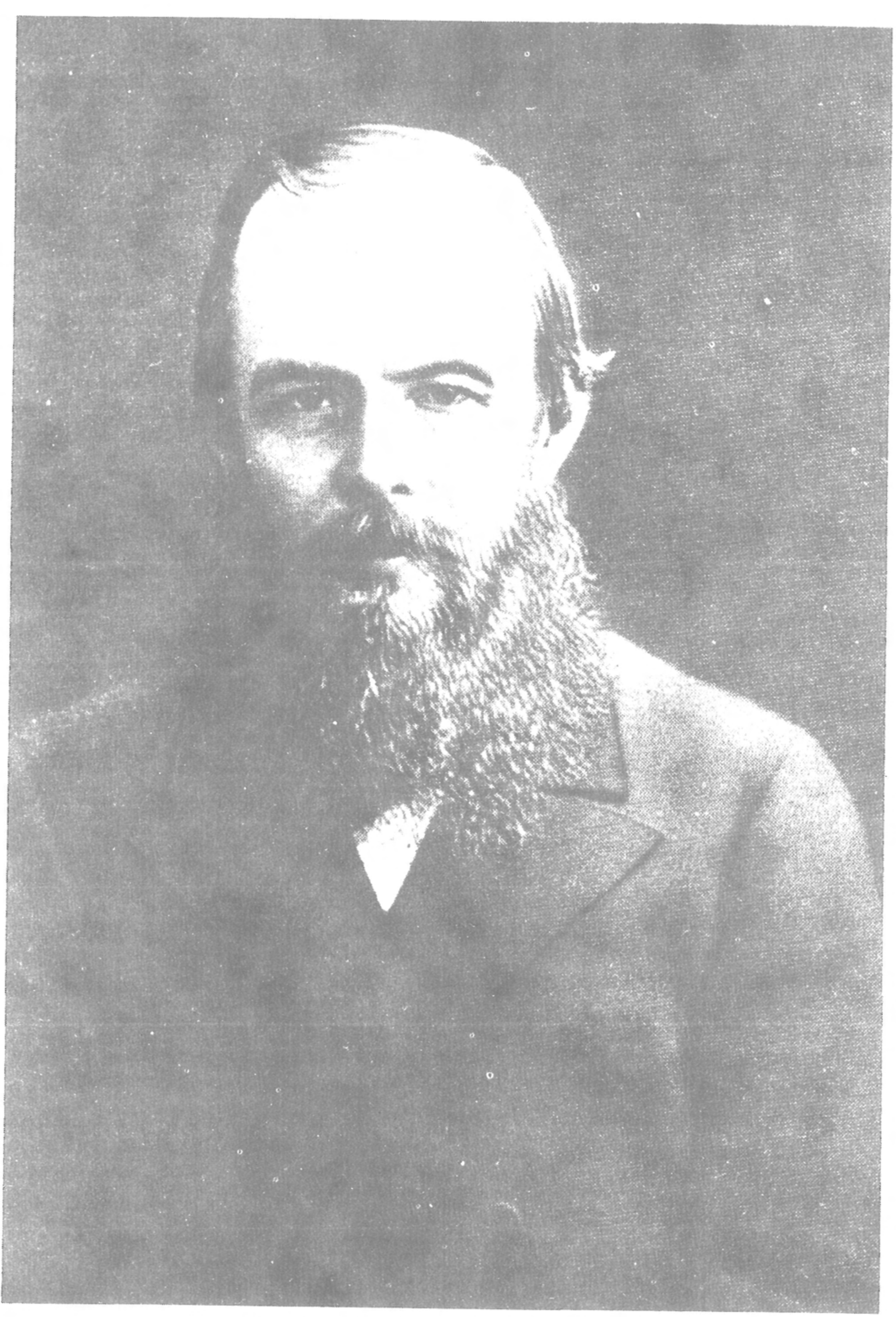
## REVISTAS AMERICANAS

CARMEN IRENE MARXUACH: *Las revistas de la vanguardia puertorriqueña* **(177).**

## A LAS PUERTAS DEL LIBRO

ENCARNA CASTEJON: *El arpa céltica* **(191).**
MARIO BOERO VARGAS: *Los espejismos del vino* **(192).**

*Invenciones y ensayos*



*Fotografía de F. M. Dostoievski, realizada por K. A. Shapirov en 1879.*

# Dostoievski y Sartre

Probablemente jamás escribiré un libro sobre Dostoievski. No obstante, eso no me impide contar cómo sería ese libro. No entraría a rivalizar con una multitud de profundas monografías y agudos análisis sobre determinadas obras; en cambio, ofrecería ciertos conocimientos sobre Dostoievski que aclararían al lector aspectos sobre su figura y su lugar dentro de la literatura mundial, que son un tanto diferentes a lo generalmente aceptado. Es posible que esa interpretación divergente sea justamente la causa por la cual la escritura de ese libro se me antoja una tarea peligrosa e ingrata.

Estudiando a Dostoievski y enseñándolo a estudiantes norteamericanos, no pudo pasarme inadvertido que este escritor va transformándose, condicionado por el relator. Probablemente este hecho no fue observado debido a las diversas nacionalidades de los «dostoievscólogos», ya que pretenden una objetividad científica a pesar de que su cosmovisión y sus simpatías o antipatías influyan sobre los métodos de sus investigaciones y razonamientos. La crónica de la acogida recibida por Dostoievski en el curso de los cien años transcurridos desde su muerte podría servir como ejemplo de las sucesivas modas intelectuales y de las influencias de filósofos diversos sobre el pensamiento de los estudiosos.

Dejando de lado momentáneamente a los autores rusos, se podrían, *grosso modo,* distinguir varias fases de la recepción de Dostoievski en Occidente, comenzando por *Crimen y Castigo,* leído en traducciones realizadas a fines del siglo XIX y altamente estimada por Nietzsche. Sin embargo, la así llamada «alma eslava», de la que Dostoievski debería ser un fiel exponente, fue generalmente tratada con cierta ironía, y la crítica francesa bromeaba acerca de la santa prostitución de Sonia Marmieladow como si la hubiesen arrancado literalmente viva de una novela sentimental.

La marcha triunfal de la novelística de Dostoievski a través de Occidente durante las primeras décadas del siglo XX tiene una relación directa con el descubrimiento de una nueva dimensión del ser humano: el subconsciente y las fuerzas dionisíacas en las que se unifican Eros y Tanathos. No obstante, la resistencia opuesta a la creciente influencia del escritor ruso por escritores como Middleton Murray o D. H. Lawrence, se merece una reflexión. D. H. Lawrence decía que «una penetración sorprendente se combina en él con una perversión repulsiva. No existe nada puro. Su amor salvaje a Jesús se va mezclando con un odio ponzoñoso. Su repugnancia moral frente al demonio se amalgama con una secreta adoración.»

Estas voces objetoras cedieron prontamente su lugar a una admiración general, y la fama de Dostoievski crece paralelamente a la de Sigmund Freud. Lo cierto es que Freud, por razones evidentes, consideraba *Los hermanos Karamazov,* la novela sobre el

parricidio, como la novela más grande que jamás haya sido escrita, equivocándose en su juicio sobre la epilepsia de Dostoievski: se apoyaba en detalles biográficos erróneos, tal como fue demostrado por Joseph Frank. El «freudianismo» influyó durante décadas los estudios hechos sobre Dostoievski, en un período que podría llamarse psicologista. Relativamente efímera, y difícil de separar, fue la fase en que los estudiosos enfocaron sus análisis bajo la luz de la filosofía existencialista, para atiborrarse a continuación con rastreos del pensamiento del autor que se expresaba por boca de sus personajes y dirigir toda su atención a la estructura artística de las extraordinarias novelas de Dostoievski; tan extraordinarias que cabría preguntarse si ellas no supusieron el fin de la novelística, en general. Este pensamiento no me parece infundado.

Mis alumnos se mostraron muy sagaces cuando me ocupé de la psicología de los personajes o cuando traté de demostrar cuántas de las intenciones del autor fueron reveladas por el análisis estructural. También aprendieron —como suele suceder con gente joven—, con alegría, la divergencia entre la creación y la no muy atractiva cocina que es la personalidad de un genio. Sin embargo, se encontraban en apuros cuando se enfrentaban a ciertos hechos. Por ejemplo, les resultaba difícil entender la afección de Dostoievski por el poder autocrático. Y no sólo entonces, cuando al regreso de Siberia se convierte de revolucionario en conservador. Condenado a muerte junto a un grupo de veintiún compañeros, puesto delante del pelotón de ejecución y conmutada la pena, perdonado en el último instante (una comedia urdida por el Zar), aún está en el destierro siberiano cuando escribe tres odas: una sobre la guerra de Crimea, con amenazas proferidas contra Francia e Inglaterra; la segunda, en ocasión de la muerte de Nicolás I, en la cual compara al zar-gendarme con el Sol y dice que no es digno de pronunciar su nombre («con la boca obediente, nombrarlo no me atrevo»); y la tercera, escrita para la coronación de Alejandro II.

Los versos son muy malos y no correspondería excluir totalmente una razón lateral para haberlos escrito: el deseo de mejorar su suerte, lo cual está de acuerdo con lo que sabemos acerca de los puntos de vista del autor.

Este detalle biográfico, al igual que otros semejantes, corresponden a una esfera donde los caminos de la grandeza de Dostoievski dejan de ser mis caminos, es decir, que nuestra atención se dirige hacia otros aspectos. Para mí, Dostoiesvski es más interesante como el ser humano que en su vida tuvo un único y muy serio romance: Rusia; y que eligió a Rusia como la verdadera heroína de sus obras. Podría parecer que la psicología de sus personajes y sus descubrimientos en la esfera de la estructura novelesca lo convierten en un escritor verdaderamente internacional; en cambio, su adoración al trono y a los altares, su odio chovinista hacia católicos y judíos, sus burlas a franceses y polacos, lo encierran dentro del cerco de un país único. A mi parecer no es así; por el contrario, cuanto más ruso es Dostoievski y tanto más sucumbe, por amor a Rusia, a fobias y obsesiones, tanto mayor es su papel de testigo de toda la historia intelectual de los últimos dos siglos. El mismo dijo: «Todo depende de los próximos cien años.» Y no es posible negar su regalo profético.

Una de las lecturas fundamentales de la familia Dostoievski era la *Historia de Rusia,* de Karazmin, y el futuro escritor la conocía desde su infancia. Esta obra mostraba el

espectáculo inagotable de la inmensidad rusa, el ilimitado poder de sus monarcas. Cuando Dostoievski fue confinado en la fortaleza de Petropavlovsk, escribió declaraciones en las que expuso sus puntos de vista sobre la monarquía, que sonaban tan sinceros que el solo objetivo de salvar su vida no pudo haberlas dictado. Según su criterio, la Revolución Francesa era indispensable; en cambio, en Rusia, nadie que estuviese en su sano juicio, podía pensar en una forma de gobierno republicana, recordando los vergonzosos hechos de Novgorod. Según la opinión de Dostoievski, Mosú quedó bajo el yugo tártaro debido al debilitamiento del poder del príncipe, salvándose gracias a su fortalecimiento, que fue proporcionado por el gran conductor que fue Pedro el Grande.

¿Cómo es posible que un socialista, marcado por Fourier, haya podido escribir de tal modo? Se lo podría adjudicar a la típica dualidad dostoievskiana; probablemente estaremos más cerca de la verdad afirmando que estas dos tendencias, socialismo y autocratismo, siempre coexistieron en Dostoievski: sólo su énfasis fue variando. Su colega del Círculo Petrashevski, Nicolás Danielevski, pasó por una evolución similar, pero como glorificador del zarismo y del paneslavismo en su obra *Rusia y Europa,* no renunció a los sueños socialistas de su juventud: simplemente los insertó en su doctrina totalitaria.

Dostoievski pensaba como un hombre de Estado. Durante charlas transcurridas en la prisión de Omsk, consideró la conquista de Constantinopla como un deber preponderante para Rusia. La obra de su madurez, comenzando por su viaje inicial a Occidente, en 1962, se podría diferenciar señalando que antes fue un artista, mientras que ahora el artista y el hombre de Estado actúan conjuntamente. Sus libros describían la situación espiritual de la *intelligentzia* rusa y se convierte en el cronista de sus transformaciones espirituales de década en década, incluso de año en año. Lo cual propone un interrogante esencial: ¿Qué significan esos cambios para el futuro de Rusia, en qué constituyen una amenaza? No constituye una exageración si afirmamos que hay en esos libros algo de rastreo, conducido por un acusador público de excepcional inteligencia que sabe lo que tiene que buscar, porque es al mismo tiempo el acusador y el acusado.

La *intelligentzia* rusa discute en las novelas de Dostoievski sobre los problemas básicos de la existencia humana, problemas que al menos no son extraños a los personajes de la novela occidental en su versión del siglo XVIII e incluso en sus versiones románticas, como, por ejemplo, en George Sand. En ninguna otra circunstancia, sin embargo, los contrincantes han expuesto la cuestión en forma tan áspera y llegaron a conclusiones tan extremas. Ellos vuelven a vivir de un modo dramático lo que Nietzsche, un contemporáneo del joven personaje de *Crimen y Castigo,* Raskolnikov, llamó «la muerte de Dios». Además, el ateísmo no es en modo alguno un asunto privado e individual; es del mayor interés por parte de la autoridad, puesto que el ateo acaba, por regla general, en revolucionario. Esto lo confirma el camino seguido por el precursor de aquella generación de la *intelligentzia* rusa, Vissarion Bilinski. En *Crimen y Castigo,* el crimen de Raskolnikov es, de hecho, una especie de sustitución. en realidad, él sueña con una gran acción revolucionaria, cuya justificación proveería la historia. En sus opiniones y aspiraciones se siente totalmente

aislado: de un lado está la autoridad, representada por el oficial de policía, Porfirio; del otro lado, está el pueblo ruso. Cuando se hallaba deportado en Siberia, sus compañeros de prisión, simples campesinos, quieren matarlo porque es ateo. Teniendo en cuenta esto, *Crimen y Castigo* contiene una fórmula importante para toda visión de la obra de Dostoievski: la defensa e independencia de Rusia reside en sus autoridades, al igual que —según creía Dostoievski— en la sincera religiosidad del pueblo ruso. En cambio, la inteligencia la amenaza. De qué amenaza se trata, queda demostrado en su novela *Siesy (Los poseídos)*. Dentro del sorprendente y penetrante análisis de esta novela, quizá llega a las mayores profundidades la exclamación de un viejo soldado, después de oír una conversación donde se asevera la no existencia de Dios: «¿Si no hay Dios, qué clase de capitán soy yo?» Este hombre establecía una relación entre la religión y los orígenes del poder. No hay que olvidar que la *intelligentzia* rusa se alimentaba con la filosofía de Voltaire y las reflexiones sobre la Revolución Francesa. La decapitación de Luis XVI puede parecer hoy día como uno de los sucesos sensacionales que tanto abundan en la Historia, ni más ni menos importante que los demás. En realidad, ese fue el final de un orden basado en la convicción de que el rey gobierna porque es el portador del Sacramento divino y sus inferiores mandan con su autorización. A partir de allí correspondía buscar otras fuentes de autoridad, aunque fuesen las de una conspiración dirigida por un solo hombre, Piotr Wierjovianski, como sucede en *Los poseídos*. La novela *Los hermanos Karamazov*, que según la intención del autor debió haber sido la coronación de su obra, tiene como tema básico la rebelión de los hijos en oposición al padre. Esto hace aflorar una pregunta: si el hecho de que el padre es amoral anula automáticamente su autoridad. Iván Karamazov responde a eso con un «sí» y se apoya en esta aseveración para fundamentar la rebelión contra el padre, y a la vez contra Dios-Padre. *Los hermanos Karamazov* es, esencialmente, un tratado sobre la abolición —a través de la *intelligentzia* rusa— de la autoridad Dios-Padre, Zar-Padre y padre de familia.

Cuando los intelectuales occidentales escriben acerca de Dostoievski, siempre se asombran de que en hombre que penetra tan profundamente en la psicología de sus personajes pudiera tener ideas tan reaccionarias. Tratan de apartar esas opiniones de sus puntos de vista, a lo cual ayuda la «polifonía» de sus novelas. No se dan cuenta de la diferencia que los separa del escritor ruso. Ni uno solo, en sus novelas o ensayos, toma como centro de sus intereses la aflicción ante los intereses del Estado. Por el contrario, están sentimentalmente del lado de esos personajes que, ante un poder establecido, quieren rebelarse. En cambio, para Dostoievski, Rusia como Estado no suponía solamente un territorio habitado por rusos. De Rusia depende el porvenir del mundo: de si quedará contagiada por el ateísmo y el socialismo provenientes de Occidente —tal como ya ha sido contagiada su *intelligentzia*— o será salvada por el zarismo y el piadoso pueblo ruso, que cumplirán su vocación de rescatar a toda la humanidad. Aliosha Karamazov, en los volúmenes subsiguientes de la inconclusa novela, iba a representar a un nuevo tipo de activista trabajando en armonía con la fe popular.

Dostoievski se equivocó en su «eslavofilia» idealizada del pueblo ruso. En realidad no halló ninguna otra esperenza y el dilema se presenta claro: si la «Santa Rusia» no

era capaz de resistir, la *intelligentzia* hará de ella lo mismo que los personajes de *Los poseídos* hicieron a escala de una ciudad de provincias. En la larga historia de las recensiones críticas sobre Dostoievski realizadas en diversos países, el lugar preferente, en cuanto a la comprensión de sus intenciones, debe corresponder a un grupo de filósofos rusos cuya actividad tuvo influencia a principios de siglo, especialmente sus pronunciamentos publicados en un volumen de ensayos, en *Viekhi* (1908) e *Iz glubiny* *(De Profundis,* 1918). Según ellos, las profecías negativas de Dostoievski comenzaron a cumplirse. Puede decirse que esto no debe extrañar, ya que ellos se oponían a la Revolución. Pero la opinión acerca del cumplimiento de las profecías de Dostoievski también estaba extendida entre los revolucionarios, tanto en 1905 como en 1917. Uno de los admiradores de *Los poseídos* fue el primer comisario de Instrucción Pública después de la Revolución de Octubre, Lunacharski.

«Resulta difícil no ver en Dostoievski al profetizador de la Revolución Rusa —escribió en 1918 Nicolai Bierdiaiev—. La Revolución Rusa está imbuida de esos principios, que Dostoievski presentía y cuyo análisis fue desarrollado en sus obras con genialidad. Dostoievski tuvo la capacidad de penetrar en lo más profundo de la dialéctica revolucionaria rusa y extraer conclusiones límites. No quedó en la superficie de las estructuras e ideas sociopolíticas: llegó al fondo y extrajo esa verdad, revelando que la Revolución Rusa es un fenómeno metafísico y religioso, más que un hecho social o político. Así es como consiguió, a través de la religión, acercarse a la naturaleza del socialismo ruso.»

Los rusos entendieron las preocupaciones políticas de Dostoievski, ya que, como él, pensaban en términos «estatales»: es decir, balanceaban el advenimiento de tal o cual idea al tratar sobre la permanencia del Estado, ya fuese contrarrevolucionario o revolucionario. Sus colegas occidentales se ocupaban del individuo, no de Francia, Inglaterra o América. Lo cierto es que durante el siglo XX se extendió entre ellos el convencimiento de que el hombre que se respeta trata al sistema capitalista establecido como algo pasajero, y en silencio espera su fin. El sorprendente parecido entre las posturas de la *intelligentzia* rusa, descrito por Dostoievski, y la posición de los intelectuales occidentales cien años después, nos lleva a la conclusión de que su preocupación por el futuro de Rusia le permitió describir una visión de enormes dimensiones, tanto en el tiempo como en el espacio.

El término «intelectuales occidentales» es, sin duda, demasiado general, con riesgo de malentendidos. Sin embargo, si tuviéramos que elegir una figura que resalte los rasgos comunes relacionados con ese término, hallaríamos una base más firme para poder utilizarlo. Existe un personaje así: se trata de Jean-Paul Sartre, apodado algunas veces el Voltaire del siglo XX. Aquello que impacta en él, es —como en sus antecesores rusos— la inusual *intensidad* de sus controversias ideológicas. La revolución intelectual europea, que comenzó en el siglo XVI, se introdujo en Rusia con un considerable retraso, y la intelectualidad rusa tuvo que apropiarse de esas ideas en unas pocas décadas, algo que para los occidentales ilustrados fue paulatino, abarcando varios siglos. De allí la extraordinaria fuerza y violencia de esas ideas, las cuales, por añadidura, no encontraron un aparato social bien desarrollado en sus diversas funciones Por razones que merecen un análisis particular, surgió durante el siglo XX en los

países occidentales un *vacum* peculiar en el que quedó encerrada la intelectualidad, que empezó a descubrir sus propios conceptos ante una especie de supervisión de vulgares comedores de pan. Tal como sucede en Dostoievski, donde Raskolnikov o Iván Karamazov están solos con su solitario razonamiento. No sólo la intensidad acerca a Jean-Paul Sartre a estos personajes: también los une la *abstracción* de su pensamiento.

¿No resulta extraño que en la Francia librepensadora (en un país que había visto mucho y estaba inclinado a desbaratar ideas, con un simple encogimiento de hombros, de desde hacía mucho tiempo) la idea de «la muerte de Dios» se convierta de pronto en un asunto tan crucial como lo fue alguna vez para los jóvenes rusos discutiendo ante una copa de vodka? Sin duda, para el existencialismo francés se pasa a un compromiso activo para transformar el mundo —y he aquí otra analogía con los rusos—, ya que el hombre, una vez que Dios está destronado, se convierte él mismo en Dios y asume su propia responsabilidad, que se manifestará a través de sus acciones.

Un capítulo sobre «Sartre como personaje de Dostoievski», abriría indudablemente perspectivas interesantes. También aquí correspondería introducir razones de parentesco entre algunos aspectos de la filosofía de Sartre y la del propio Dostoievski. Ante todo tengo in mente aquello tan célebre de Sartre: «El infierno son los otros»: es decir, el problema entre el sujeto y los demás, que a su vez también son sujetos; cada ser humano, individualmente, procura alcanzar el poder sobre los demás para convertirlos en objetos, puesto que mirándolos ve en sus ojos el mismo deseo, el de convertirlo a él en objeto: los demás se convierten en su infierno. Esta es exactamente la problemática del orgullo y la humillación en Dostoievski. Cuando Sartre escribió *L'être et le néant* (en 1943) no pudo conocer el libro sobre la poética de Dostoievski de Bakhtin, donde ese aspecto se expone precisamente de este modo. En cambio, el «psicoanálisis existencial» en el libro de Sartre coincide con las conclusiones de Bakhtin, a pesar de que Sartre no parece consciente de sus coincidencias con el novelista.

Las características específicas de la vida rusa en el siglo XIX pueden dificultar la visión de los problemas de aquella época desde una óptica actual y como si aún siguieran siendo válidos. Sartre, en su búsqueda de la libertad, sigue los pasos de *El hombre del subsuelo,* un personaje que inicia en Dostoievski una serie de grandes monólogos filosóficos. Por añadidura, la filosofía hegeliana (introducida en Francia en 1930 por el ruso Alexandr Kojève o Kazevnikov) tiene una influencia decisiva sobre Sartre. Igualmente, puede ya rastrearse en el fondo de los discursos de Raskolnikov sobre los grandes hombres a los que la historia absuelve si cometieron crímenes a su servicio. Raskolnikov, revolucionario latente, situado en la topografía de San Petersburgo, presta durante sus paseos una particular atención a la plaza donde tuvo lugar una rebelión frustrada. Por cierto, hubiese hecho mejor entregándose a la acción revolucionaria, en lugar de matar a una vieja usurera. Pero hacia 1860, fecha en la cual transcurre la acción de la novela, resulta demasiado pronto para eso. Hubo que esperar hasta 1870, con la aparición de la figura de Niechaiev Piotr Wierjovianski, de *Los poseídos.* Igualmente, Iván Karamazov sostiene su fundamental enjuiciamiento acerca de la inmoralidad de Dios en su nombre de los prometidos compromisos del ser humano, lo cual es la médula del pensamiento y razón de la acción sartreana.

*¿Qué hay que hacer?* Este título de la novela de Chernishevski es característico de la *intelligentzia* rusa del siglo XIX y también podría ser la máxima de la inagotable actividad de Sartre. Estuvo, eternamente en la búsqueda de una *causa* a la cual entregar sus fuerzas. Todas esas *causas* estaban ligadas a la esperanza de un derrocamiento del orden existente y su reemplazo por un orden distinto, a pesar de que en relación a esto último Sartre cambiaba de ideas constantemente. La localización de sus esperanzas, cada vez en un país diferente, y sus sucesivos desencantos, tenían en sí algo cómico y patético; la Unión Soviética, Yugoslavia, Cuba, China... para terminar repartiendo volantes en la calle con jóvenes izquierdistas. En esa su permanente necesidad de nuevas respuestas a la pregunta ¿Qué hacer? Sartre, por lo menos, no estaba solo. Por el contrario, puede servir de ejemplo esa misma inquietud en miles de intelectuales y semiintelectuales.

Resulta difícil no observar en esa «pesca» de *causas,* engendrada por la actualidad, un fenómeno de vacío interior, que debe ser reemplazado por la sensación de una búsqueda desinteresada de tal o cual noble objetivo. Del mismo modo son arrancados los personajes de Dostoievski del marasmo de la vida cotidiana, la cual, con su entorno poco espabilado, les asegura una tranquilidad de pequeñas aspiraciones y pequeños éxitos. La religión y el almanaque litúrgico no importan para nada a esos seres: la moral tradicional ha sido abandonada, el enriquecimiento como finalidad es para ellos algo horrible e inconsecuente; se puede conseguir dinero mediante el crimen, la usura o jugando a la ruleta, jamás a través del trabajo. La Rusia sencilla y común estaba sujeta a ciertos ritmos dictados por la costumbre; los intelectuales; en cambio, están encerrados en el círculo mágico de sus pensamientos y de sus ensueños acerca del papel excepcional como salvadores en potencia de la humanidad. Su enfermedad es la falta de razones para vivir, y Dostoievski trata de definir este *taedium vitae* a través, sobre todo, de la creación de personajes fuertes llamados al compromiso, pero incapaces de comprometerse por un exceso de introspección, como Svidrigailov o Stavrogin.

Es probable que para esta enfermedad —que ha adquirido en nuestro siglo un carácter masivo, debido a un mayor acceso a la cultura—, no pueda proporcionarse aún un diagnóstico preciso. Creo que habría que buscar sus causas en el debilitamiento de la percepción existencial o quizá en el concepto de la existencia como absurdo. Las pesadillas que visitan a Stavrogin y Svidrigailov podrían ser introducidas en *La nausée,* como Sartre tituló su novela, escrita antes de sus numerosos compromisos revolucionarios. En *L'Etre-en-soi,* habla de un mundo inhumano, y esa inhumanidad no despierta en Sartre ni piedad ni extrañeza, como antaño, por ejemplo, sucedía con Goethe; por el contrario, lo presiona con su falta de sentido y lo obliga a refugiarse en la esfera de las acciones humanas. Por tanto, se trata de una cuestión metafísica. Más de un cristiano contemporáneo quedaría sorprendido si se le dijese que el «Voltaire del siglo XX» no fue representativo sólo para los intelectuales alejados de la religión, sino que anuncia las transformaciones acaecidas dentro de la Iglesia. Si la Iglesia se interesa, desde un tiempo a esta parte, en abrazar nobles causas sociales para ponerse a su servicio, tal vez sea debido a que tanto la jerarquía eclesiástica como los

fieles han percibido que el lado metafísico del cristianismo se va evaporando, dejando tras de sí, únicamente, un conjunto de reglas acerca de la convivencia entre las gentes.

Para Dostoievski, los intelectuales viven en un submundo o se rebelan abiertamente contra la sociedad. Raskolnikov no se considera culpable de la muerte de la prestamista y de su hermana. La culpable es su propia debilidad, debido a la cual quedó condenado por la sociedad. Después de una primera etapa sentimental en sus escritos, en la cual los héroes eran «pobres gentes», Dostoievski introduce una distinción entre los conciertos y los demás, situados en un escalón inferior a la conciencia. Solamente los primeros le fascinaron, hasta el punto de transferirles sus sentimientos, identificándose casi con Iván Karamazov y con su relato «El gran inquisidor». Debe notarse que tal división, entre los iniciados y los demás, es bastante típica entre todos aquellos que en nuestra época siguen el ejemplo de la *intelligentzia* rusa. Quizá fue un descuido, por parte de Simone de Beauvoir, la compañera de Sartre, titular su novela acerca de ese medio, *Los Mandarines*. No será una exageración si decimos que el sentimiento de pertenencia a la élite de los elegidos excita el espíritu, ya que los elegidos son los que penetran los secretos del proceso histórico y conocen el futuro. Entonces no están ya unidos por la religión, sino por el saber, por una *gnosis* particular que les permitirá pronunciar juicios deducidos de premisas presumiblemente impenetrables, sin preocuparse por lo tangible pero suficientemente terrenales para un filósofo realista.

¿Qué significa esa particular mutación de los héroes de Dostoievski, cuyos rasgos podemos percibir en sociedades y épocas diferentes? Si la *intelligentzia* rusa se convirtió en precursora de la *intelligentzia* europea y americana, ¿a qué regla habrá que atribuirlo? ¿Por qué la importación —pues todo el alimento de la Rusia culta, incluyendo los modelos literarios de Dostoievski, se importaba de Alemania, Francia e Inglaterra—, dio como resultado un espejo semejante? Nos hemos acostumbrado a creer que si las sociedades se parecen entre sí por sus estructuras económicas y políticas, también deben tener medios similares de comunicación en filosofía, literatura y teatro. Este convencimiento parece pertenecer a esa parte de la herencia marxista que se convirtió en una propiedad común. Pero, ¿cabe imaginar una semejanza entre la Rusia zarista —con la división de su pueblo en castas inscritas en registros oficiales, su máxima centralización del poder y su inmenso campesinado analfabeto— y los países desarrollados de Occidente en la segunda mitad del siglo XX? Como ya lo mencioné anteriormente, ¿acaso no hubo en Occidente un equivalente a la *intelligentzia* rusa, esto es, capas específicas separadas de los vulgares comedores de pan, sufriendo por esa causa y adjudicándose un singular papel prometeico? ¿Acaso debemos aceptar sencillamente la tesis de que las ideas tienen una vida autónoma y son más importantes que las diferencias económicas y los sistemas políticos? Si así fuese, el desmoronamiento de los fundamentos metafísicos del poder y su ética individual —lo que Nietzsche llamó «la muerte de Dios»— fue oscurecida en Occidente por la praxis del crecimiento económico, que ocultó estos problemas. Pero de pronto aparecieron en la superficie, coincidiendo con la crisis del sistema parlamentario.

La actividad de grupos terroristas en los años sesenta y setenta, tales como los

Weathermen o el Ejército de Liberación Simbiótico en Estados Unidos, las Brigadas Rojas en Italia, etc., señala —como en *Los poseídos*— que lo que se cuestiona es la legitimidad del Estado. En Rusia, el grupo Nievchaiev —cuyo proceso proporcionó a Dostoievski el material para su novela—, negaba la legitimidad del poder monárquico y de todo el sistema apoyado en su sacralidad. Aquí, en Occidente, llegó el turno de la autoridad fundada en las elecciones. Por supuesto, los revolucionarios saben cuál es la «verdadera» voluntad del pueblo, que se diferencia de esa voluntad aparente e inconsciente, y por eso actúan en nombre de la «verdadera» voluntad.

Resulta fascinante la coincidencia de motivaciones de esos grupos con las que encontramos en *Los poseídos,* pero también hay diferencias considerables, ante todo desde el punto de vista de la participación de la «mass-media» actual. Sin embargo, esto no fue explorado por ningún novelista, lo cual podría demostrar que la obra dejó de reaccionar ante los sucesos de la vida pública, sumergiéndose en un extremo subjetivismo. Dostoievski escribió *Los poseídos* en caliente, cuando todavía se desarrollaba el juicio al grupo Niechayev. Existe también otra explicación a esa falta de interés de la literatura por estos acontecimientos, que después de todo tenían gran importancia. Dostoievski pensaba en el futuro de Rusia y en los peligros que le acechaban. Pensaba como un defensor del régimen, para lo cual fue un excelente procurador. La aparición de la novela conmocionó a la *intelligentzia* progresista, que la consideró como un libelo contra el movimiento revolucionario. Las simpatías de la opinión pública ilustrada se inclinaban hacia los jóvenes rebeldes de diversas tendencias, rodeados por un halo de heroísmo y martirio, y cuyos juicios se convertían en enjuiciamientos al poder. El novelista que hoy día eligiera como temática un análisis malicioso u hostil al pensamiento y el comportamiento de un grupo terrorista se vería expuesto al reproche de ser un partidario del orden existente, lo cual se convierte en un pecado imperdonable entre las personas de cierta línea de pensamiento. Hay que recordar que justificaciones de las actividades terroristas han obtenido las firmas de Jean-Paul Sartre, Herbert Marcuse y otros. También ha sucedido con actividades de terror a nivel estatal, como por ejemplo el genocidio perpetrado en Cambodia por estudiantes formados en la Sorbona. Puesto que muchos intelectuales simpatizan, abierta o tácitamente, con el terror, sería difícil esperar de ellos un retrato multifacético pero negativo de los terroristas, como lo hizo Dostoievski en *Los poseídos.* Finalmente, también Dostoievski tuvo que romper en su tiempo con los cánones a los que respondía el compromiso de la *intelligentzia.* En vano buscaríamos conceptos similares en la pluma de escritores del tipo de Chernishevski. Por tanto, es más apropiado apartarse de las opiniones convencionalmente aceptadas, como la del genio que se introdujo en Dostoievski a pesar de sus puntos de vista reaccionarios. Más bien podría ser verdadera la opinión contraria: fue un gran escritor, ya que poseía el don de la clarividencia, y ese don lo obligaba a ser reaccionario.

Nicolai Bierdaiev, a quien ya he citado, percibió en Dostoievski la capacidad de comprender procesos que alcanzaban una mayor profundidad que la política o los procesos sociales. «Dostoievski reveló una gran maestría al develar consecuencias *ontológicas* a través de ideas falsas», dijo. «Dostoievski previó que la revolución en

Rusia sería lúgubre, cruel y oscura, y que no traería consigo un renacimiento de la humanidad. Dostoievski sabía que el papel principal sería interpretado por el criminal Fiedke, pero que la victoria iba a corresponder a Shigalov». Por cierto que hoy día no podemos dejar de preguntarnos si el diagnóstico de Dostoievski, nacido de su temor por el destino de Rusia, no encierra también una profecía que concierne a Occidente. Se puede aceptar fácilmente la premisa —a la cual por otra parte tiende el evolucionismo, tal como se expone en colegios y universidades— de que existen leyes que rigen el desarrollo histórico. La similitud de las posturas entre la *intelligentzia* rusa del siglo XIX y las *intelligentzias* occidentales actuales, correspondería, de hecho, a esas leyes, produciendo en Rusia la caída del Zar y aproximándose aquí a la caída de los regímenes basados en elecciones libres. En las declaraciones de los personajes de Dostoievski no había lugar para la democracia: Raskolnikov creía en un gobierno dictatorial encabezado por individuos excepcionales; Shigelev, el teórico del grupo revolucionario en *Los poseídos,* sostenía lógicamente su defensa de la esclavitud universal; en cambio, el poderoso pensamiento filosófico de Iván Karamazov elige al Gran Inquisidor como guardián de hombres que no se merecen nada mejor, ya que no son más que niños indóciles, que abandonados a su suerte no sabrían gobernarse. La esencia de la «voluntad general» de Rousseau no cabe en los horizontes estrechos de esos soñadores. En el rechazo de la democracia, que se identifica con la mediocridad burguesa, se está de acuerdo con el mismo Dostoievski, que asocia en *Los poseídos* el suicidio de Stavrogin con el cantón suizo de Uri, y que en *Crimen y Castigo* enlaza el suicidio de Svidrigailov con América.

El siglo XIX vive en Occidente el triunfo de una nueva idea, el pueblo como fuente de poder. Después de la decapitación de Luis XVI, desaparece el origen del poder como mandato divino. La antimonarquía se convierte en parte de la retórica libertaria. En Estados Unidos, que surgió de la rebelión contra la autoridad del rey de Inglaterra, Walt Whitman, un contemporáneo de Dostoievski, escribe una poesía que nunca había existido: la poesía de un ciudadano, igual entre iguales. Resulta sorprendente la rapidez con que una corriente crece con fuerza y luego desaparece, dejando lugar en el siglo siguiente a sangrientas burlas sobre las elecciones libres, las legislaturas y el aparato judicial independiente. Tomando a Jean-Paul Sartre como modelo, podemos trazar la transición hacia una nueva forma de retórica, la retórica revolucionaria. Una retórica que se caracteriza por obviar totalmente la cuestión de las fuentes de poder, lo cual lleva en la práctica a la dictadura ejercida por unos contados «sabios» actuando supuestamente en nombre del pueblo, mientras el hombre de a pie queda sin la protección que le proporcionaba una judicatura independiente.

De esta manera, la democracia es abandonada por sus intelectuales más representativos, como otrora fue abandonado el zarismo por la *intelligentzia* rusa. Tomando de aquí conclusiones para el futuro, sería fácil sucumbir ante analogías aparentes. La *intelligentzia* rusa estaba aislada en medio de una masa de campesinos iletrados, que la llevaba a la desesperación como una fuerza de inercia encarnada. Cierto hecho, ocurrido en su medio cuando Dostoievski era joven, adquiere aquí un significado más que anecdótico. Pietrashevski, fundador de un círculo político que contaba a



*Sartre, con Ilya Erembourg. París, 1955.*

Dostoievski entre sus miembros (motivo por el cual éste acabó en Siberia), fundó poco antes de ese acontecimiento un falansterio para sus campesinos según el modelo de Fourier. Los campesinos quemaron prontamente los edificios del falansterio.

El aislamiento de un intelectual del siglo XX tiene un carácter distinto. La revista de Sartre, *Les Temps Modernes,* halló un público que era capaz de leerla, pero no quiso hacerlo, prefiriendo revistas ilustradas, comics y televisión. La tendencia general al consumo, los progresos de la medicina y la «sociedad permisiva» se convirtieron en factores nuevos. Crearon una especie de conciencia social blanda, contra la cual se dirigen las plumas de los intelectuales y las bombas de los terroristas. Precisamente, esa conciencia parecería ser algo permanente, algo de lo cual no existe retorno.

Independientemente de todas las analogías, las diferencias entre la Rusia de Dostoievski y el Occidente actual, son muy serias. Tanto más si se trata de sucesos de un pasado histórico que transcurrió en un espacio definido. Sabemos que el pasado está siempre presente detrás de la escena, atravesando la vida diaria. En Rusia, la función de la palabra escrita y de la transmisión oral fue siempre diferente a la de los países occidentales. La complejidad de los organismos sociales capaz de absorber los diversos venenos, existía en el Occidente pero no en Rusia; en Occidente siguen existiendo, pero con características cada vez menos ideológicas.

El renacimiento, en el siglo XX, de los «problemas malditos» por los cuales bregaron los héroes de las novelas de una Rusia atrasada, parece burlarse de todo lo que sabemos sobre las «leyes históricas». Probablemente, buscando señales del futuro en una aparición inesperada, se multiplicarían paradojas por paradojas. Sin embargo, no podría hallarse en ninguna parte más fiable descripción de las tensiones y conflictos fundamentales del siglo XX que en «La leyenda del Gran Inquisidor», de Dostoievski. Los admiradores rusos del escritor consideraban que ese texto tiene la fuerza del Evangelio y de la Revelación de San Juan, y predecían que jamás perdería actualidad, ya que llegaba al fondo de la condición humana. No obstante, sus apocalípticos rasgos pudieron chocar únicamente cuando el texto fue escrito, en una época no apocalíptica, que, por el contrario, estaba llena de fe en el Progreso. Aquello que pudo parecer a sus primeros lectores una fantasía terrorífica y poco clara, es para nosotros una expresión de hechos tangibles. El Gran Inquisidor aparece en el relato como alguien que no desconoce que el hombre no sabe ser libre, que es un adorador de dioses y que cuando carece de dioses se inclina ante ídolos, y capaz de cometer las mayores atrocidades en su nombre. El hombre ansía la autoridad y teme la libre elección. «El es débil y abyecto —dice el Inquisidor—. ¿Qué importa que ande por todas partes rebelándose contra nuestra autoridad y esté tan orgulloso de su rebelión? Es el orgullo de unos niños que se rebelaron en el colegio y echaron a su maestra. Pero le llegará a los niños el momento de la embriaguez y esto les costará caro. Derribarán los templos y cubrirán la tierra con sangre. Pero, finalmente comprenderán, criaturas estúpidas, que aunque sean rebeldes, son rebeldes sin fuerza y no serán capaces de sostenerse en su rebelión.»

Este enunciado está tan lleno de contenidos que resulta casi imposible desenredarlos a todos. El Dostoievski que fue partidario del poder autocrático del zar y enemigo de los revolucionarios, pasa imperceptiblemente a ser un Dostoievski que le reproche a Cristo no haber traído el Reino de Dios a la tierra. Tal vez la conclusión más importante de la leyenda sea que los seres humanos son demasiado míseros para poder alzarse contra las leyes de la naturaleza, ya que la naturaleza está bajo el control del «Gran espíritu de la no existencia», es decir, del diablo; y que los que quieren dominar a los hombres deberán tomar la misma decisión que el Gran Inquisidor: colaborar con él.

CZESLAW MILOSZ
*University of California*
*Dep. of Slavic Languages*
*Berkeley, Cali. 94720 (USA)*

(Traducción del polaco: ROMA MAHIEU)

# Conversación con Czeslaw Milosz [1]

*Czeslaw Milosz.*—Creo que en todo lo que digo se puede advertir mi eterno problema: a pesar de la voluntad puesta para impedirlo, uno puede parecer lo que no es. Debo reconocerlo: esto me atormentó durante toda mi vida y sigue atormentándome. Naturalmente, cualquiera puede comprender que una cosa es tener una imagen de uno mismo y otra muy distinta es nuestra imagen reflejada en los ojos de los demás. Por cierto, esas dos imágenes no se corresponden jamás, porque sabemos mucho sobre nosotros mismos, o al menos mucho más de lo que pueden saber los demás. Cuando hacemos uso de una obra, cuando nos expresamos de alguna manera a través de la palabra escrita, nunca podemos ser totalmente sinceros, porque eso es completamente imposible. Creo que incluso alguien dijo que solamente a través de la mentira, que es la ficción novelística, o la imaginación poética, se puede expresar alguna verdad; en forma directa es imposible. Insensiblemente, se establece alguna forma de selección y emerge un retrato que es solamente creíble para la persona que acabamos de crear. Es algo que merece una reflexión, y yo mismo me pregunto por qué nos acongojamos tanto cada vez que somos enjuiciados, cada vez que nos toman por alguien que no somos. Creo que a lo largo de mi carrera, en especial, di muchas razones para que permanentemente me sigan tomando por alguien diferente de quien soy. Por cierto, la concesión del Premio Nobel fue una de esas circunstancias. Cuando recibí el Premio perdí totalmente el control y me lo paseé arrancándome los pelos de la cabeza a medida que me iba enterando de quién era yo a los ojos de los demás. Por ejemplo: siempre me consideré un poeta bastante hermético, para pocos y determinados lectores. ¿Y qué es lo que pasa cuando un poeta de ese género se vuelve famoso, estridente, cuando se convierte en alguien como el tenor Jan Kiepura, o una estrella de fútbol? Fijémonos en lo novedoso de la situación: puesto que ninguno de los «poètes maudits», ninguno de los poetas que marcan un sendero en la poesía moderna en diversos idiomas, fue vestido con un frac y presentado en recepciones reales. Probablemente ni uno solo. Me parece increíble... Tampoco ninguno de ellos fue popular, en el sentido del conocimiento de su nombre por parte de una cantidad de personas que muy poco tienen que ver con la poesía. Este es un ejemplo que puede dar, pero también existen otros que podrían ilustrar una faceta de la cuestión.

Muchas veces, durante nuestras conversaciones tratamos sobre cuestiones polacas, sobre el sentido que tiene ser polaco. Me siento como alguien que ha contraído un matrimonio de conveniencia cuando me convierten en poeta patriótico, en bardo...

[1] El fragmento del libro de Alexander Fiut, *Indócil autorretrato de Czeslaw Milosz*, cuya edición polaca aparecerá durante este año, fue precedido por la publicación de *Czeslaw Milosz racconta Czeslaw Milosz*, por la editorial italiana Centro Studi Europa Orientale, Bolonia, 1983.

Será que no estaba preparado para ese papel a pesar de que muy a menudo las circunstancias históricas me impusieron creaciones literarias en las que yo mismo, o yo-personaje, me expresaba como médium del sentir colectivo. Para ejemplificar ese tipo de poemas, bastarían los años de la ocupación de Varsovia. Estas creaciones no son, digámoslo, agradables para mí, porque señalan justamente los momentos en que me revisto de una piel que no está de acuerdo con mi temperamento ni con mis intereses principales. Digamos que la obra *Prolog,* escrita por encargo de un grupo teatral clandestino, fue de algún modo creada por inducción de Wiercinski [2]. Fue un encargo que respondía a razones sociales. Ciertamente allí queda el reflejo de lo que en mayor o menor medida sentía una Varsovia clandestina, pero muy pronto me di cuenta de que esa no era mi línea. Seguramente, si se examinan algunas obras escritas por mí, podría creerse un cierto retrato de poeta comprometido. Recientemente, realizando tertulias literarias a través de América, he tropezado con un problema difícil, cuando diversos jóvenes poetas me preguntan acerca del compromiso político y sobre hasta dónde un poeta debe comprometerse políticamente, etc. ... En ese instante, cuando me rodea un aura de poeta comprometido que ha escrito poemas antinazis, esto me convierte en un poeta luchador... Realmente no sé cómo arreglármelas con estas preguntas. Su concepto de lo que es el compromiso político es muy ingenuo.

Voy a añadir que me he tenido que presentar enfundado en pieles diversas. No son muchos los poetas que tuvieron que mostrarse ante la gente dentro de tantas pieles.

Cuando emigré y escribí *El pensamiento cautivo,* mis poemas eran totalmente desconocidos; nadie conocía ni condición de poeta. En cambio muchos lectores me conocían como el autor de *El pensamiento cautivo.* El hecho es que no todos mis poemas pueden ser traducidos a una lengua extranjera; por ejemplo, los que llevan métrica y rimas son casi intraducibles. Este hecho también deforma un retrato. De modo que podría presentarme ante la gente en diferentes reencarnaciones, al igual que Proteo. Este hecho me mortificaba terriblemente. En gran medida, mi trayectoria desde que llegué a Occidente en el 51, estuvo determinada por dos factores: por una parte, ciertas necesidades; por otra, la escritura de *El pensamiento cautivo* [3], mientras trataba de recuperar esa imagen... No quería quedar fijado en un retrato confeccionado por especialistas en ciertas cuestiones, por ejemplo en el comunismo. En realidad pude ser nombrado profesor en Ciencias Políticas, pero no quise aceptar. Cuando escribí *El valle del Issa* [4], lo hice buscando una liberación de esa imagen de mí mismo a los ojos de los demás.

*Alexander Fiut.*—Sin embargo, usted escribió varios poemas que confirman ese retrato: poemas como *Hacia la política* o *A la muerte de Tadeusz Borovski* [5].

*C. M.*—Por cierto, el hecho se debe a que de tanto en tanto la pluma me cosquillea

[2] Edmund Wiercinski (1899-1955), actor, director y pedagogo polaco.

[3] Ediciones en lengua española: Ediciones de la Torre, Universidad de Puerto Rico, 1954, 1957; Tusquets, Editores, Barcelona, 1981.

[4] Plaza & Janes, S. A., Editores, Barcelona, 1982.

[5] Tadeusz Borowski (1922-1951), prosista y poeta polaco, particularmente conocido por sus relatos sobre campos de concentración.

y escribo una cosa como esa: un poema que no estaba destinado a ser impreso, un poema que es un asunto mío, privado, como por ejemplo *En Varsovia,* un poema escrito en el 45. Seguramente ese no era un poema para ser enviado a la imprenta; fue un apunte hecho en un momento de emoción. Lo mismo pasa con el poema *Hacia la política,* o con *Cómo ofendiste a un hombre sencillo,* como sucedió recientemente con *A Walesa,* poema que he leído. Siempre me sucede que acabo haciendo una cosa como esas y después me muerdo los dedos, porque eso estropea mi retrato, el de un poeta filosófico.

*A. F.*—Sin duda tiene usted razón: los continuos cambios de roles y máscaras ya se pueden hallar en su poesía más temprana. Aquí cabe una pregunta: ¿se debió desde un principio a una estrategia consciente o es que eligió usted una forma de expresión intuitiva, que con el transcurso del tiempo fue transformándose en una poesía aplicada a diversas finalidades?

*C. M.*—Yo creo sencillamente que estoy habitado por diversos demonios, o quizá por personas diferentes, que me gobiernan. Y luego quedo triste.

*A. F.*—¿Por qué experimenta una contradicción entre la imagen que tienen de usted los demás y la expresión poética que provoca esa visión?

*C. M.*—Sinceramente, creo que existen ciertos criterios objetivos... Tomemos por ejemplo la aparición en inglés, hace poco tiempo, de mi libro *Vista de la bahía de San Francisco.* Recibí una cantidad de recortes que, por lo general, me provocaron tristeza, ya que el libro era presentado como una colección de ensayos sobre California, una especie de meditaciones, apenas enlazadas entre sí, sobre América en el siglo XX. Pero cuando apareció una crítica en *The Nation,* titulada «El Diablo y el señor Milosz», me dije: «He aquí un hombre inteligente, sabe de qué se trata.» Entendió que tanto América como California eran meros pretextos, y que el libro trata asuntos mucho más serios. Captó y comprendió muy bien el trasfondo de la trama. Por lo tanto, tenemos aquí el ejemplo de una cierta forma de retrato falso, basado en las apariencias, y de un acceso a la esencia a través de esa apariencia. Por cierto, que eso es lo que el autor más desea, porque si es interpretado superficialmente experimenta esa difícilmente nombrable tristeza. ¿Dónde nace la necesidad de mostrarse a la luz, tal como es uno realmente?

*A. F.*—Eso lo dificulta su estrategia de escritor, que tanto lo cubre como lo descubre.

*C. M.*—Eso es seguro..., evidentemente...

*A. F.*—Usted se ha convertido, en Polonia, en el símbolo de la fidelidad a sí mismo, en una autoridad moral.

*C. M.*—Muy bien, usted lo ha traído a colación. Eso de considerarse un moralista me resulta un tanto humorístico, ¿entiende usted? Es que no llego a percibir ningún principio moral que merezca distinguirse en toda mi obra. Más bien veo que debido a circunstancias milagrosas no llegué a errar, como le ha sucedido a varios de mis colegas. Pero tampoco este hecho nació de mi gran fuerza de voluntad o de mis sentimientos morales, sino, en gran medida, de la disposición de muy felices circunstancias.

*A. F.*—Es un punto para polemizar... Creo que tanto su obra como su conducta contienen la creencia en ciertos principios...

*C. M.*—Eso es tan falso que crea el retrato de un escritor moralista. Esa no es una imagen verdadera, ya que la moral está dejando de interesarme nuevamente. Aparte de eso, estoy seguramente muy alejado de ese retrato ético que me ha hecho, al cual no nos adecuamos ni mi obra ni yo. Me considero un hombre que no llega a cumplir los requisitos de cierto ideal... No soy el hombre que quisiera ser. Mi vida no transcurrió como yo hubiese querido que transcurriese: de acuerdo a los altos conceptos morales.

*A. F.*—Su obra no es moralizante, pero sin embargo, directa o indirectamente, posee una cierta postura moral. Al menos lo testifica el *Tratado moral,* sin mencionar otras creaciones.

*C. M.*—Puede ser, pero esa personalidad moral me resulta un tanto sospechosa. Por lo demás, yo mismo me he estado preguntando hasta qué punto ciertas presiones colectivas, la temperatura de esa civilización en la que crecí, me refiero a la civilización polaca... ¿Hasta qué punto estas circunstancias imponen sencillamente ciertas posturas éticas? ¿Hasta qué punto la noción del bien y el mal está enraizada en esas circunstancias? De modo que cualquier escritor se convierte de alguna manera en la voz de esas circunstancias. Gombrowicz [6] decía que la ética es el «sex-appeal» del escritor. Tal vez eso se ajusta especialmente a la cultura polaca en la cual nos criamos Gombrowicz y yo. En cuanto a la creación de una imagen mía como personaje heroico, creo que es un título que no me corresponde, ya que siempre estuve fuera de Polonia, de donde me ausenté a fines del 45. Me organicé astutamente... Me mantuve fuera del país hasta acabar emigrando, de manera que no pude merecer ese título... Pero si lo hubiese obtenido, si hubiese permanecido allí, entonces..., ¡oh! Y aquí mismo, durante la «explosión» de *Solidaridad,* encontraron un lobo con piel de cordero. De modo que considero todo este asunto como una confluencia de circunstancias. Resulta muy comprometido ser una especie de parábola de inflexibilidad..., ante todo quisiera recordar aquí un período de mi vida durante el cual ejercí la prostitución, ya que encontrarse inmediatamente después de la guerra en el servicio diplomático de la Polonia Popular, era sin duda una ocupación conscientemente infamante [7]. No era por lo que hacía, porque no hacía nada malo. Se trataba del hecho en sí. En esa época estaban las cárceles polacas llenas de gente que era torturada, o se emitían sentencias exclusivamente por el hecho de haber luchado contra Hitler desde una «impropia» clandestinidad. Fue una situación terrible; tuve conciencia de algo en lo cual me hallaba enredado... todo resultaba un juego dilatorio, esperando no sé qué... Estaba allí sin poder quedarme ni irme, porque creía realmente que no tenía nada que

---

[6] Witold Gombrowicz (1904-1969), uno de los más eminentes escritores contemporáneos polacos, traducido a una gran cantidad de idiomas.

[7] La resistencia polaca a la ocupación hitlerista del país, reconocía mayoritariamente la jefatura del Gobierno polaco en el exilio ubicado en Londres, que subrayó su postura anticomunista y antisoviética. La guerrilla comunista ocupaba un lugar insignificante dentro de la comunidad. No obstante, cuando en el año 1944 fue ocupada Polonia por el ejército rojo, fue entregado el poder a los comunistas, los cuales ajustaron implacablemente las cuentas con sus adversarios políticos.

hacer en el mundo como «ese que anda escribiendo poesía en polaco». Que no quepa ninguna duda que yo mismo he juzgado mis maniobras con mucha severidad. Después, por desgracia, cuando ya no podía aguantar más, un falso amor propio me impedía acercarme a Migraciones, golpearme el pecho, «arrepentirme» ante ellos... explicar que realmente ese no era mi mundo.

*A. F.*—¿Cómo querría usted que lo viesen sus lectores? ¿Qué retrato le correspondería?

*C. M.*—No creo que ningún retrato único responda, en un sentido amplio, a mi imagen... Creo que me sentiría mejor si fuera el retrato de un poeta hermético, en pantuflas y eventualmente traduciendo la Biblia; un motivo poco despreciable para aparecer como poeta estudioso en el retrato. Al fin, soy una rata de biblioteca. Los libros me sugestionan e influyen enormemente, aunque la inspiración que ofrece la vida inmediata y el éxtasis de la comprensión de esa vida tienen un influjo irresistible..., sin duda, ese sigue siendo el conflicto más antiguo de mi vida. Comenzó bastante temprano, cuando quedé aterrado al ver por primera vez mis creaciones en *Zagarach* [8], suplemento de *Slowa* [9]. La sola idea de pensar que unos señores bigotudos compraran el diario y de pronto se pusieran a leer esa sarta de estupideces... Este contraste viene durante toda mi vida: quiero tener una pequeña cantidad de lectores y repentinamente todo resulta al revés.

*A. F.*—Esas diversas imágenes son inducidas por usted mismo... Existe una paradoja: usted mismo se proyecta en esos diversos papeles, su personalidad va cambiando y al mismo tiempo espera ser visto como una imagen inamovible...

*C. M.*—Seguramente... Por eso, libros como *El pensamiento cautivo* o *La conquista del poder* dan una imagen harto diferente de, por ejemplo, *El valle del Issa* o mis poemas. *Historia de la literatura polaca,* por poner otro ejemplo, da otra imagen diferente; los ensayos filosóficos, otra. De pronto me preguntan los jóvenes poetas norteamericanos cómo se escribe poesía comprometida, o qué es el compromiso político. Por otra parte, escribí recientemente un prólogo en inglés para una obra de Oscar Milosz [10], donde me ocupo, más o menos, de los mismos asuntos que traté en *Tierra de Ulro*. Por lo tanto, pregunto: ¿En qué puede basarse la unificación?

*A. F.*—Quizá ... en la unidad dentro de lo diverso.

*C. M.*—Si uno toma la vida de un hombre que escribe, se verá que durante todo el tiempo va dejando escapar un hilo, al igual que un gusano de seda; forma capullos que se endurecen y pierden su blancura inicial. Los convierten en estructuras sólidas, casi cristalinas, en las que no puede vivir y que debe abandonar... Y nuevamente construye un capullo, que vuelve a endurecerse y vuelve a convertirse en algo extraño para él. Esto es una paradoja total y hay que hacer notar que sólo tiene que referirse a mí. Y volviendo de nuevo a nuestra conversación: no puedo denominarme a mí mismo, como lo hacía mi profesor Sukiennieki, un lituano polacoparlante, porque

---

[8] *Zagary:* agrupación poética que actuó en Wilno en los años 1931-1932, editando un escrito que llevaba el mismo nombre. Czeslaw Milosz fue uno de sus fundadores.

[9] *Slowo:* periódico conservador editado en Wilno antes de la segunda guerra mundial.

[10] Oskar Milosz (1877-1939), nacido en Lituania, eminente poeta dentro del simbolismo francés, familiar de Czeslaw Milosz.

franquezas como esa ya no existen; pero tratando de ser honrado, subrayaré que mis rasgos personales son fruto de las oscilaciones nacionales, asunto incomprensible para las nuevas generaciones, porque ni siquiera están enteradas de su existencia. No hay nada en los manuales sobre lo que era la condición polaca en Lituania, cómo surgió, qué supuso ese surgimiento, qué sintió esa gente, cómo se consideraron nacionalmente. Esto puede servir como hilo conductor de ciertas complicaciones históricas cuya comprensión no permite la simplificación moderna. Y, por fin, se me ocurre que muchas de esas cuestiones resultan oscuras incluso para mí. En todo caso, admitamos el deseo de entregar a los demás un retrato real de uno mismo. Al menos estará de acuerdo conmigo en que existe en algunos de mis libros un esfuerzo desmedido en ese sentido. Si observa usted *Europa natal*, ¿qué es sino un esfuerzo de presentarse, de mostrarse realmente dentro de lo posible? El otro esfuerzo es *Tierra de Ulro*. Tal vez si me siento escribiré algunos libros más, de los cuales —cada uno con alguna diferencia— estarían tratando acerca de mí mismo.

*A. F.*—De toda esa diversidad de roles, quizás el que más le cuadra sea el de bardo polaco. ¿Por qué?

*C. M.*—Responderé en varias partes. Primero: tomemos como ejemplo mis presentaciones en Chicago o en cualquier otro medio donde haya muchos polacos, que acuden para ver a una celebridad que los rescate de su sentimiento de inferioridad. Toda mi creación les es totalmente ajena. Crecí y me acostumbré a vivir entre dos guerras, en Polonia, de la cual hablamos bastante, en una situación en que el modelo corriente era el aislamiento de grupúsculos de poetas y el pequeño número de destinatarios. Es probable que cuando los poetas del grupo *Skamander* [11] se presentaron por primera vez en una Polonia renacida en 1918, hayan aprovechado un poco la situación creada, un tanto parecida a la que rodeó a Solidaridad. En 1918, la necesidad poética del país recién liberado era tan grande, que esa onda los elevó, hasta tal punto que ningún poeta de entreguerras alcanzó tanta popularidad, en cuanto al conocimiento de sus nombres, como los poetas del grupo *Skamander*. Si bien hay que reconocerlo, justo antes de la guerra Gelchynski [12] la consiguió, en algún sentido, como autor de *Directo del puente*. Allí pesa un fenómeno muy curioso, de orden cultural, que señala al receptor masivo como extremadamente nacionalista. Polonia era en la preguerra extremadamente nacionalista; se ubicaba entre *Directo del puente* [13] y *Pequeño diario* [14], del padre Maximilian Kolbe. Pero hagamos un paréntesis... Ocurría que todos estos pequeños grupos de vanguardia, etc., estaban sentados en sus pequeños bares; eran pobres, eran desconocidos, eran ridiculizados. Esa era la situación aceptada. Una situación más o menos semejante es la de los poetas norteamericanos que aceptan humildemente su aislamiento. Cuando conté en la Universidad de Virginia que mis

---

[11] *Skamander:* edición mensual poética publicada en Varsovia durante los años 1920-1928, 1935-1939; por extensión ese nombre fue usado para designar al grupo de poetas que colaboraban en dicha publicación.

[12] Konstanty Ildefons Gelezynski (1905-1953), popular poeta polaco, unía en sus versos elementos líricos, del grotesco y sátiras a la sociedad.

[13] *Prosto z mostu:* revista semanal literario-artística, órgano de la derecha polaca.

[14] *Maly Dziennik:* editado antes de la segunda guerra mundial, periódico, publicado por opositores al clero y a la derecha.

poemas fueron publicados en Polonia con una tirada de 150.000 ejemplares, quedaron completamente estupefactos. He aquí una incomodidad fundamental: es cuando el público polaco comienza a aplaudirme repentinamente... Es una verdadera colisión entre las costumbres de mi juventud y esta nueva situación. Además está mi conocimiento de Estados Unidos, el conocimiento de toda esta gente y mis permanentes y dolorosas reflexiones sobre el inaudito primitivismo cultural de los polaco-americanos, un primitivismo de una u otra manera explicable. Probablemente ciertas civilizaciones no desarrollan una resistencia suficiente en el ser humano como para poder sostenerse sobre sus propias piernas, más allá del guetto. Y de pronto, gracias a Dios, el *New York Times* me nombra como el «poeta más importante de la diáspora polaca». ¡Esto no se sostiene!, ¡esa es una completa tergiversación de la verdad! No es así. Si debido a una diáspora determinada se crean diversos guettos polacos en Occidente, yo no soy el poeta de esa diáspora. Además de esto, persiste siempre la cuestión de la imagen heroica: se debe a que los modelos polacos son románticos y existe la tendencia a identificar la literatura con la vida. En cuanto a *El valle del Issa,* nadie se expresa si no pregunta: «¿Tomás, soy realmente yo?». Esa no es una novela; se la lee como si fuese tomada de la vida: todos los personajes son reales, todo sucedió en realidad. Y así todo. A partir de que estoy convertido en un bardo, soy un personaje un tanto recomendado, romántico, heroico, etc.

*A. F.*—¿Cómo transcurrió su encuentro con el joven público polaco?

*C. M.*—Hubo un momento de tensión entre nosotros, por ejemplo en «Stodola» [15], en Varsovia, cuando el ambiente de la sala me recordó el ambiente del 44. Llegué de Estados Unidos y me encontré con ese ambiente. ¿Acaso soy de los que «baten el tambor», a pesar de darme cuenta de la situación real? ¿Es que estoy hecho para agitar un estandarte y conducir a las multitudes a las barricadas? Debo añadir algo más: existe un desacuerdo entre ese que soy y mi retrato, en mis relaciones con los jóvenes poetas e intelectuales norteamericanos. He escrito una cierta cantidad de poemas que son juzgados como poseedores de valores humanos, si no humanitarios; sí tengo una cantidad de poemas que hablan del guetto bajo la ocupación alemana, o de la muerte del hombre, o en general sobre el siglo XX como un siglo cruel, me toman inmediatamente por uno de ellos. De modo que me invitan automáticamente a toda clase de actividades en defensa de la paz, contra las armas nucleares, etc., a pesar de que nuestros puntos de vista son divergentes en cuanto a ciertos principios básicos. Estuve meditando acerca de esto: hasta dónde debo afrontar ese malentendido. ¿Pero cómo? ¿Son personas buenas, gente noble y profundamente sensible y progresista? ¿Acaso puedo herir sus sentimientos?

*A. F.*—Resulta interesante saber cómo está conformada su imagen a través de la traducción inglesa de su poesía.

*C. M.*—Pienso que es una buena imagen. Aquí hay que diferenciar una cosa: ese

---

[15] *Stodola:* nombre de un club universitario que funciona aún en la actualidad, en Varsovia. Milosz visitó dicho club durante su estancia en Polonia en 1981.

[16] Alusión al levantamiento antihitlerista que estalló en Varsovia, en agosto de 1944 y fue sangrientamente sofocado.

retrato no me gusta demasiado cuando algunos críticos traen a colación poemas históricos, especialmente los que fueron escritos durante la guerra, que crean el retrato de un sobreviviente que ha atravesado un holocausto. Esto es falso y perturba el sentido de la proporción. Pero existen otros, tanto críticos como lectores, que sienten la problemática de mi poesía y me alegra mucho que poesías como *Donde sale el sol y cuando desaparece* o *Cuaderno privado,* hayan tenido buena acogida en su traducción al inglés. Esto certifica mi opinión sobre estos lectores. Este retrato, que es el retrato de un poeta pensante, me resulta próximo, se corresponde conmigo. Está alejado del poeta de acción, del poeta activamente envuelto en la historia. Jamás quise verme envuelto en la historia. Quizá se pueda resumir lo que estamos diciendo como un sentimiento de incomodidad, cuando mi imagen a los ojos de los demás resulta demasiado noble para mis necesidades.

*A. F.*—O tal vez un tanto simplificada.

*C. M.*—Podría ser. Demasiado noble y demasiado simple. Y yo no soy ni noble ni simple.

ALEXANDER FIUT
*2435 Grant Street, Apt. 10*
*Berkeley CA 94703 (USA)*

(Traducción del polaco: ROMA MAHIEU)

---

*N. de* R.—Las notas al pie son del entrevistador, Alexander Fiut.

# Czeslaw Milosz: La sensibilidad interrogante

*Lo arbitrario puede convertirse en favorito de lo racional.*

SAUL BELLOW.

*Pero la cárcel, a pesar de estar rodeada de muros por todas partes, es un escenario histórico magníficamente iluminado.*

MILAN KUNDERA.

Ocurre que el ser humano posee en su memoria una noción concreta y amplia del dolor que renace en cada nueva circunstancia en la que el sufrimiento nos atrapa. Pero ocurre asimismo que, de igual modo que el dolor dispone de vínculos con la pasión, la irracionalidad o la historia —privada y colectiva— de los individuos, se unifica a raíz de la segunda guerra mundial en su recordatorio. El dolor puede intensificarse, especificarse y, como una materia manipulable, transformarse a voluntad de quien se atreva a cruzar la frontera de lo inhumano. El dolor es susceptible de una orientación concreta que todo lo unifica y esteriliza a su vez. Han sido los ecos de los alaridos y de los estremecimientos sordos de las víctimas —precisamente los ecos— los rastros de la hecatombe que han conseguido irrumpir, arrastrando consigo toda su violencia, en el ámbito redentor de la ilusión. Tras el empleo político y económico del dolor hemos empezado a conocer desde dentro el prefacio de una lección horrorosa. Y como referencia relevante, hemos comenzado a hablar de la *utopía negativa*. Acaso en este punto habríamos de recurrir a la desalentada conclusión que Georges Bataille exponía fundándose en un análisis del bien y el mal en la filosofía de Friedrich Nietzsche: «La posición de los hombres es insostenible». Recordando el contexto de la afirmación de Bataille, sería obligado señalar la espantosa dificultad que asalta al individuo para comunicarse con los demás, incluso desde su propio vacío. Sólo resulta posible la comunicación cuando entre un sujeto y otro interviene un sacrificio mutuo, una *puesta en escena* que implica un *juego de plenitud* cuyo límite es la muerte o la nada. Bataille aludía con estos conceptos al riesgo inmanente a la existencia. Con todo, se centraba en grandes valores. Tal vez en nosotros, desde las enseñanzas del sabio herético francés, adquieren mayor relevancia los detalles.

La obra de Czeslaw Milosz surge a la superficie como un ejercicio de autocrítica que se ha deslizado desde el campo de la crónica histórica. A principios de los años cincuenta, la publicación de su novela «El poder cambia de manos», supone un revelador anticipo de lo que, junto a una tarea poética exigente y disconforme consigo misma, se desarrollará como una síntesis mediante el ensayo. Una síntesis de

testimonio personal que ahonda en los acontecimientos, de reflexión dolorida y obligada —al menos aparentemente— a la ruptura con las raíces de su cultura, y de larga novela que recoge en el camino numerosos accidentes y crímenes humanos que permanecen en el anonimato.

Todos estos elementos dificultan la captación del verdadero espíritu que estimula los escritos de Milosz. Son numerosas las objeciones que han sido realizadas acerca de su postura, antes como descalificaciones de la persona que como diálogo real. El propio Milosz ha buscado ese diálogo para aclarar, e incluso para discutir, lo que en su pasado luce en la esfera de lo sospechoso. Tal vez, ese intercambio imprescindible de argumentos no se haya producido teniendo a Milosz como eje por las mismas razones por las que George Orwell fue aislado —se trata de una expresión literal y física— en el seno de la comunidad intelectual de lengua inglesa, tras sus denuncias de la dictadura soviética y sus condolentes caricaturas del stalinismo. Tanto Milosz como Orwell han añadido nombres a la extensa relación del aislamiento sistemático que sucede a una actitud honesta en el tráfago de miles de complicidades privilegiadas y complementarias. Pero lo esencial en este caso no son los nombres.

Y menos aún en el caso de Milosz, que ha respondido al lenguaje esquemático y recurrente de la persecución, adoptando sus rasgos fundamentales. De una parte, reduciendo los nombres y apellidos de muchos implicados a una letra mayúscula e inicial que caracteriza un arquetipo; de otra, desmenuzando los múltiples ingredientes que se ocultan al otro lado del monolito deslumbrante de una trayectoria meteórica o —siendo lo mismo— de los groseros detalles que conforman con lentitud el rostro auténtico del poder absoluto.

Estos detalles explicatorios parecen demasiado generales. Acaso por encontrarnos en la pendiente del ocaso de ciertas fórmulas redentoras. A nadie provoca sorpresa la atrocidad institucional de un sistema autoritario. Para Milosz estriba en esta respuesta inconsciente la necesidad de clarificación. No es suficiente dar por consabido el horror *dentro* de un mundo cerrado y opaco. Se impone un análisis riguroso que fracture el muro de la propaganda que devora la realidad. Casi puede afirmarse que Milosz, sin reducir su labor a un fin unívoco, aporta con los títulos de su producción una honda respuesta a los procedimientos fáciles con que se resuelve en el campo de los hechos una situación clasificada con fatalismo. Esa situación, el propio escritor lo ha reconocido en numerosas ocasiones, le implica desde sus orígenes, y más todavía: desde sus primeros pasos como aprendiz de poeta que comenta con sus amigos los conflictos ocultos y vivientes de sus versos y acepta de buen grado que la charla desemboque, dominada por el ambiente, en las doctrinas de Georges Sorel o en las sentencias de Marx y Lenin.

Algo ocurre, no sólo en Polonia, donde Milosz nace en 1911, sino en Europa entera. Para Milosz la inestablidad reinante cristalizará en un acontecimiento dramático en el que cabe situar el punto de partida de su madurez creadora: los avatares de Varsovia durante la segunda guerra mundial, y más en concreto, en la insurrección nacionalista de 1944, sofocada por las tropas del III Reich ante la indiferencia del Ejército Rojo, que ocupa la ciudad, una vez que la resistencia polaca ha sido exterminada por la represión nazi. La «liberación» soviética de Varsovia coincide en

la práctica, con la ocupación efectiva del territorio polaco. Para los soviéticos, se trata de una porción más en el mapa de lo que ya se aprecia como un imperio, despejado de una oposición molesta que siempre manifestó desconfianza hacia Rusia.

Este podría ser el argumento, resumido a los trazos sobresalientes, de «El poder cambia de manos»[1], que recibiera en 1953, el «Premio de literatura europea», cuyo jurado se hallaba constituido por figuras de la talla de Gottfried Benn, Salvador de Madariaga, Denis de Rougemont o Gabriel Marcel. «El poder cambia de manos» contiene como texto, la pesadumbre de fondo que caracteriza la obra de Milosz, que se traduce mediante una exposición que evolucionará desde el objetivismo implacable del cronista —protegido por la lejanía, como un corresponsal fascinado por la epopeya histórica a la que está asistiendo y que procede cauteloso al componer su escrito— para aceptar el tono personal de la revisión, del reproche y de la madurez en libros ulteriores. «El valle del Issa», combinando autobiografía y novela, «El pensamiento cautivo» y «La otra Europa»[2] como ensayos que no renuncian al relato como hilo conductor de la meditación, confirman estas variaciones paulatinas, casi se diría que leves.

Las imágenes de la tragedia polaca no proceden de una casualidad. Frases como «Había que sacrificar Varsovia», se asocian con un ritmo constante a consideraciones desgarradoras que discurren entre fuentes filosóficas y hechos consumados: «La estupidez, es decir, la incapacidad para comprender el mecanismo de los acontecimientos, puede ocasionar inmensos sufrimientos. En este sentido, los jefes polacos que dieron la orden de insurrección en Varsovia, en 1944, son culpables de estupidez, y su culpa tiene un carácter individual. No obstante, otra culpa individual pesa sobre el mando del Ejército Rojo, que negó ayuda a la insurrección. Y no por estupidez, sino al contrario: porque comprendía muy bien *los procesos históricos* (lo que significa, que evaluaba correctamente las fuerzas en acción)» [3]. Las imágenes de la tragedia asientan ya en los escritos de Milosz un contexto que no tardará en revelarse con densidad: el sujeto, como las comunidades, habrá de soportar la imposición de un sistema de comportamientos previos a una realidad tan específica cual la que se deriva del fin de la contienda. Será una imposición que se introducirá en la conciencia del sujeto para desarmar su individualidad y conducirla a la reiteración de actitudes tan vacías como las que se desprenden en la infancia de la obediencia. Es por esta serie de procedimientos que se niega la posibilidad descrita por Jean-Paul Sartre en «El Ser y la Nada» para la realización de la libertad humana, que implica el principio de la libertad colectiva.

Lejos de tolerarse esa angustia personal que el sujeto asume como obligación de hacer y rehacer el yo, resta la angustia —simplemente— de someter la identidad personal a las exigencias del poder. Como advierte Milosz hasta la saciedad, este proceder mantiene relaciones superficiales con la entraña del marxismo. El marxismo,

---

[1] CZESLAW MILOSZ: *El poder cambia de manos.*. Destinolibro. Barcelona, 1980.

[2] CZESLAW MILOSZ: *El pensamiento cautivo.* Tusquets Editores. Barcelona, 1981. CZESLAW MILOSZ: *La otra Europa.* Tusquets Editores. Barcelona, 1982.

[3] CZESLAW MILOSZ: *El pensamiento cautivo.* pág. 248.

dentro del ámbito controlado por los herederos de las interpretaciones leninistas y el oscurantismo zarista de Stalin, se convierte en un pretexto ideológico irreconocible por las pruebas a que, desde altas instancias, se encuentra sometido.

En consecuencia, Milosz no discute en sus obras la implantación en su patria de un régimen que se declara marxista-leninista.

Se trata de un hecho consumado sobre el que penetrar desde la literatura resultaría tan estúpido como creer en las proclamaciones publicitarias de una dictadura que se alza sobre miles de cadáveres. De otro lado, el marxismo ha quedado fuera de juego merced a las actitudes de quienes, a través de la perspectiva leninista de lucha por el poder, aparecen como sus herederos... como sus legítimos representantes.

No son escasas, en los ensayos de Milosz, las observaciones tendentes a clarificar esta distinción.

Se observa así un fenómeno que Milosz ha conjurado desde sus primeros escritos en libertad, es decir, desde que abandona la condición de autor oficial del régimen soviético que guía los destinos de Polonia. Esto se produce en 1951, coincidiendo con su estancia en Washington en calidad de agregado cultural.

Desde esa fecha, Milosz se enfrenta a una situación que ha conocido por la experiencia de antiguos compañeros de los primeros años de su anhelo poético, conocidos ilustres de los tiempos frustrados de la universidad y por las dudas particulares que le inspiran sus recuerdos. Milosz tiene presente, sobre todo, el significado de una existencia en la que su lengua materna, su cultura eslava y mediatizada en una respetable proporción por los criterios del poder político, y su propia memoria de la vida..., en contraste con una civilización desconocida o al menos extraña, que le habla en otro idioma y que quizá ignora los sucesos que tienen lugar en «Ninguna Parte», como denominara Alfred Jarry a Polonia. El significado de su bagaje íntimo, instalado a mucha distancia de sus raíces.

## La moralidad revestida

*Lo que amo nace continuamente*
*Lo que amo se encuentra siempre en su principio.*

ODYSSEAS ELYTIS.

Una contraposición será el medio expresivo utilizado con mayor frecuencia por Milosz para erigir en sus recuerdos la señal de su sacrificio: la pérdida interior del mundo real de sus recuerdos y una evolución que se apoya en la libertad del artista. Milosz se siente y se expresa como un exiliado cultural, los títulos de su obra lo demuestran. Pero con idéntica energía se suceden en su biografía los indicios de esa respuesta moral que se dirige contra cualquier forma de opresión.

Para Milosz, habituado a sufrir una atmósfera de adulación ininterrumpida que glorifica desde el miedo las hazañas sangrientas de pequeños y grandes dictadores, el encuentro con Occidente delata un sentido de prevención y de análisis que alcanzará su punto de mayor emoción al reconstruirse con una nueva perspectiva del pasado.

Milosz se aplica a saldar cuentas con todo aquello que no pudo decir y elige, como vimos, la ruta de rigor que transmite a la novela, recuperando los hechos y sus protagonistas —y víctimas— reales, esas gentes aplastadas que pertenecen al género de los anónimos. Sigue a este empeño su infancia, donde la autocrítica ansía desvelar las lagunas inquietas de la infancia. Milosz hurga en su vivencia pesonal desde los orígenes. Y como ha apuntado con acierto Barbara Stawicka-Muñoz en relación a «El valle del Issa» [4], Milosz parte desde el goce asombrado ante la naturaleza al dogmatismo maniqueísta de la adolescencia.

Ha de observarse en esta búsqueda de una situación intelectual del escritor polaco algo más, pues sus repercusiones resultan interesantes: ¿en qué forma asocia Milosz ese *maniqueísmo,* natural en la mocedad de cualquier individuo, con el remordimiento lúcido del que se despega al despedirse del intelectual encorsetado por un régimen de policías y funcionarios? Esta impresión persiste en la obra de Milosz a manera de una segunda verdad a confesar y a dilucidar. Sabemos de la trascendencia de esta época en la vida del individuo, entendida como una realidad global. Y sabemos también de las consecuencias que se aprecian cuando la infancia se convierte en un objetivo político. En la mente de cualquiera figuran ejemplos históricos aterradores en los que se asiente a un proceso de infantilización de la conciencia, de freno a las preguntas que no se conforman rotando en torno a los elementales conceptos de lo bueno y lo malo, en una acepción absoluta y abstracta.

La novelística europea moderna, cumplimentando oficios que correspondían a la psicología y al pensamiento, ha ofrecido al respecto abundantes y expresivos gritos de advertencia. Gritos *puros,* como los calificaría el propio Milosz. Destacan Arthur Koestler, que detalla en «Del cero al infinito» sus motivos para romper con el ideal comunista, bajo el cual, adquiriese notoriedad literaria; Saint-Exupery, que contesta mediante un relato de apariencia infantil a un tiempo consagrado a las formas mudas de la aceptación: «El principito»; George Orwell, superviviente de las luchas de las trincheras y de las emboscadas ideológicas e inquisitoriales de las retaguardias, narra sus desengaños en novelas como «Granja animal» y «1984»; Graham Greene, obsesionado por la dimensión teológica de los interrogantes del individuo, pasa a estimar las peripecias del utopismo en una época sin ideas, como advertimos en «El americano impasible», donde el escritor describe desde la humillación y la vergüenza esa atmósfera cuadriculada por los departamentos estancos que asiste al asesinato de la ingenuidad cual si esa limpia palabra de la conciliación mereciera morir... Más cerca de una estética futurista se hallan textos admirables donde la metáfora busca una región propia que se corresponda con el lenguaje desnudo de los símbolos del dolor. Entre estos últimos figuran «Farenheit 451», de Ray Bradbury; «Un mundo feliz», de Aldous Huxley, o «La naranja mecánica», de Anthony Burgess.

Es evidente, que las experiencias de Milosz vinculan su obra al primer grupo, aunque sin distanciarlo por completo del segundo. Las razones son obvias: en el

[4] CZESLAW MILOSZ: *El valle del Issa.* Tusquets Editores. Barcelona, 1982. Sobre este tema, véase: «Introducción a Czeslaw Milosz», de Barbara Stawicka-Muñoz, en «Cuadernos hispanoamericanos», núm. 395, mayo 1983, págs. 293 y sigs.

primer grupo, nos percatamos de un conflicto individual contra el medio, complementado por una situación de controversia ideológica anterior al choque entre la realidad personal y la colectiva. En el segundo grupo, sin embargo, y teniendo en cuenta que la voluntad del escritor no existe una vocación hacia la representatividad, predomina una curiosidad que no puede llamarse «sociológica». Los protagonistas son extraídos del medio uniformado, en cuanto responsables y víctimas de sus costumbres de relación social. Sólo en último extremo, se adivina la salvación metafísica de la conciencia como sinónimo de la redención del individuo, del rebelde, del salvaje o del perseguido. El personaje central de esta corriente literaria se ciñe al medio, como reafirmación de la expresión «sistema establecido». Resultaría irrelevante que el protagonista desempeñara tareas parabólicas, porque el medio no lo acepta. Es así que accedemos a los retratos de bomberos cuya función se concreta en la quema de libros y bibliotecas, o de escolares tan corruptos como sus maestros. Cada uno de ellos, aparte de cumplir una función literaria, *actúa* en los prietos límites que le tolera su valor en un magno engranaje de control. Piezas, simples piezas.

A Milosz corresponde, en cambio, por decisión propia, la interiorización intelectual del drama humano oculto tras estas formas ficticias o reales. En consecuencia, sus análisis arrancan de una experiencia en la que el escritor se descubre implicado, y se afirman en la luz —entrañable luz— de las dudas que libraron a la memoria de sucumbir. De sucumbir a la certeza del hombre sometido.

El ciudadano de un país regido por conceptos autoritarios se integra en el sistema, nos dice Milosz. En el área del Este, tales conceptos dependen del *Diamat,* el materialismo dialéctico según la versión leninista y stalinista, que constituye una variedad de posibilidades para la más cómoda redención de la conciencia individual en los brazos del poder absoluto. Hablamos, por tanto, de la tiranía bajo formas cambiantes de acuerdo con las circunstancias, y que es posible objetivar mediante un juego combinatorio o una clasificación científica. Pertenecen al *Diamat* planteamientos de sometimiento como el *murti-bingismo* (término que nace en la novela de Stanislaw Ignacy Witkiewicz «Rescate» y designa una entrega total de la sensibilidad al poder), el *Ketman* (que Milosz desmenuza en sus numerosas ramificaciones al tiempo que lo define como un pretexto de la sumisión moral que se exterioriza en la sociedad como *otro* argumento de índole ética) o el silencio de la colaboración que se nutre de una mediocridad voluntaria.

La tarea de Milosz en «El pensamiento cautivo» y en «La otra Europa», sobre el dualismo de Occidente y Oriente en su contraposición de poder y de intereses, consiste en una regeneración privada que se desarrolla como una denuncia en la que advertimos de forma tácita la confesión. Milosz aspira a sentirse limpio del mundo oculto que ha conocido desde dentro, como uno más de los peregrinos de una cultura depurada desde su génesis a una férrea censura. Y es, por ello, que el cronista de las sucesivas masacres que acontecen en Varsovia con idéntica violencia a la que reina en el resto de Europa, puede tomar una actitud desde la experiencia. Despeja Milosz por esta vía la tentación de caer en la condición de converso, pues le resulta imprescindible para esta tarea reflexiva y crítica la responsabilidad de su pasado, que es el de centenares de creadores que cayeron en la trampa que los hechos históricos propor-

cionaron al poder absoluto. Por estos motivos, Milosz no salta de un extremo a otro. En las páginas de sus libros no hallaremos una sombra de adulación ni una duda que proponga las fugas y claudicaciones de un nihilismo desaprensivo en su satisfacción contemporizadora. Milosz se acoge a los márgenes de un nuevo ambiente, superando el lastre que Jaspers interpreta como definitorio del escritor. La pérdida del mundo de su lengua materna supone para Milosz una categoría moral que le impulsa al constante reexamen de su propio ser, como advierte el filósofo. Y cabría añadir que esa ausencia subraya también el interés por la precisión que siembra el escritor en todos y cada uno de sus análisis, no exentos de una exigencia narrativa que se alimenta de anécdotas y recuerdos que configuran, incluso en el ensayo, el talento literario de Milosz.

Los métodos de la opresión han quedado expuestos. Se resumirían en una perversión ideológica de la moral. Ya no se trata de una inquietud del individuo que genera el egoísmo decimonónico, pues cayó desmoronado con sus fantasmas al final de la contienda. La orientación del proceso se verifica en sentido contrario. Será el poder el que establezca la idea del ciudadano necesario para recalar en la felicidad universal. El arte, como reitera Milosz en su reconstrucción de las circunstancias que provocan el olvido de las masacres bélicas, repitiendo las frases consabidas de la propaganda, ha de inclinarse a la consecución de un objetivo prioritario y colectivo para el que toda herejía implica un accidente imperdonable. Un accidente a corregir mediante una política de anulación o de exterminio. Ambos procedimientos probaron su eficacia en los años turbios y guerreros que llenaban los campos de concentración. Eran también años signados por el dominio de los genocidas.

Así tiene lugar la tensión entre el pasado —zona de las tinieblas, tal como decretan las nuevas autoridades—, y una *nueva* era. Milosz la denomina era de la Nueva Fe. En este período que aparenta poner rumbo al futuro, cada sujeto tiene una utilidad en relación al conjunto. Las demandas del medio legitiman la desaparición de cualquier brote de disidencia. En la cultura, tales tentativas cobran un valor fundamental. La ilustración subordinada al proyecto del paraíso terrenal no puede consentir oposición de ninguna índole en su propio campo. La ilustración subordinada al proyecto del paraíso terrenal, la intelectualidad *partidaria,* en palabras de Cortázar, «vive» una verdad absoluta, no se consuela con explotarla. No obstante, como concluyeran Albert Camus, Sartre o Merleau Ponty, un proyecto revolucionario de tamaña entidad no puede coexistir con los campos de concentración, las condenas vitalicias a trabajos forzados o las cárceles psiquiátricas donde se amontonan los delirios libertarios de los heterodoxos.

Nos hallamos introducidos en una realidad que ha llevado a sus últimos extremos la abdicación moral: ha disfrazado la moral. No sólo exige el poder una entrega completa a los súbditos en el orden de la conciencia. El poder, la resistencia impuesta desde condiciones de despotismo propagandístico y manipulación científica, demanda un segundo sacrificio del ser humano, una reafirmación del anterior: creer en la *moralidad* de la mentira, creer el pretexto político en el que se funda la sumisión y en la bondad de sus repercusiones.

Si este sofisma resulta impuesto en lo cotidiano con el respaldo de poderosos

medios de persuasión, en lo que afecta al mundo intelectual —la «intelligentzia»—, se aplica de otro modo. El poder absoluto actúa siempre como un poder saciado provisionalmente; el poder absoluto, cualquier que sea su signo, es siempre un poder en expansión. La función del intelectual en el seno de los regímenens autoritarios se corresponde con la tarea de un técnico. El poder ofrece unos medios de trabajo, tras una fase de meticulosa depuración y conversión de sus operarios. El poder discrimina, considerando los objetivos de su política, y conforme a una cultura que se desarrolla según unos límites trazados, que designan un apéndice central de esa misma política. La política equivale, en el lenguaje atroz del autoritarismo, al poder.

Como sabemos por Orwell, el poder ambiciona perpetuarse a sí mismo, al tiempo que se incrementan sus facultades y su brazo se hace más largo. Cabría preguntar cuál es el papel de los intelectuales en este juego. Milosz responde, desde su experiencia, que la fundamentación teórica, casi religiosa, de la Nueva Fe. La Nueva Fe, que se guía por el modelo milenario del cristianismo, no desea caracterizarse por la persecución, sino por la integración de cualquier foco potencial de rebeldía en sus estructuras. El intelectual que acepta la trampa a cambio de una reputación carece de escapatoria. Ha sido colaborador de un plan creado por otros intelectuales o por políticos que marcan el trayecto y los presupuestos estéticos y doctrinales de una labor que pasa por ser individual. Para Milosz, a pesar de todo, lo atrayente del fenómeno no se cifra en el hecho del colaboracionismo —correlativo a los privilegios que el poder otorga a sus servidores fieles—, sino en la estafa moral que promueve y prolonga la mentira y en el impulso humano que encuentra acomodo en tan torturante situación.

El poder marca los límites de la inspiración. La censura lima asperezas. Y el creador se resigna, poseído por el remordimiento, el miedo o su posición prevalente. O, como en el caso de Milosz y de tantos otros, se arranca el disfraz moral, se entrega a la incomprensión solitaria del exilio —el lenguaje queda atrás—, y trata de llenar el vacío creado por las ilusiones embaucadas. El ser humano recupera así la angustia de su libertad, aunque sólo con el carácter de intento.

## Atrás las raíces envenenadas.

*Saber y no hablar*
*así se olvida.*

CZESLAW MILOSZ

Provocó estupor la concesión del premio Nobel de literatura a Czeslaw Milosz en el año de gracia de 1980. ¿Quién era Milosz, quién había sido, para que se le otorgara tan distinguido galardón? El escritor polaco gozaba de prestigio y admiración entre los autores europeos, pero apenas se sabía de su obra fuera de esta élite. Günter Grass, entre otros, había estudiado a raíz de la publicación de «El pensamiento cautivo» [5], la

[5] DAVID SOBREVILLA. Entrevista con Günter Grass: «Mi visión de la historia es profundamente pesimista». *El País Libros*, núm. 217, 18 de diciembre de 1983.



*Czeslaw Milosz.*

oposición entre la racionalidad impuesta por cauces estatales y la irracionalidad contestataria de los herejes, incluso cuando se produce en el interior de la doctrina oficial.

Esta paradoja ya había sido enunciada por Milosz. La censura vigila escrupulosamente los trabajos que se inspiran en el marxismo. Como ocurriera con las primeras traducciones de las obras de Marx que se publicaran en Estados Unidos, los órganos de propaganda soviética se cuidan también de expurgar y encauzar los estudios intelectuales que se fundan en aquel espíritu indignado frente a su época. Tampoco la caricatura grotesca del marxismo explotada por el régimen autoritario puede perder su sólido revestimiento religioso.

Milosz, en la fecha en que recibe el Nobel, desempeña la tarea de profesor de la universidad norteamericana de Berkeley. Enseña literatura eslava, y tras el efecto provocado por sus libros de análisis, y algunos trabajos sobre las letras polacas y europeas, se dedica por entero a la última de sus recuperaciones personales: la poesía.

Si al considerarlo en su faceta de ensayista hemos comprobado en la descripción las costumbres secretas y estereotipadas de una intelectualidad que padece mordazas y castigos —que Milosz presenta como paso crucial para la comprensión de los conflictos éticos ocultos en el choque sintetizado por las palabras de Grass—, advertimos ahora un proceso de elaboración íntima que sólo podemos entender por su biografía.

Concentra Milosz en su poesía las reflexiones que resumen los elementos en presencia de su trayectoria. Su evolución se aleja en realidad de cualquier tentación de exhibicionismo o sensacionalismo. Es quizá, en su poesía, donde marginada la teorización indirecta de sus ensayos, con mayor claridad asimilamos su práctica de la creación. Los rastros de reproches y remordimientos antiguos se suceden con una soltura ejemplar.

*«¿Mi deber, acaso está cumplido*
*pues hice cuanto pude por mi lengua*
*consciente de que, a cambio, recibiría tan sólo el silencio?»*

Volvemos a encontrar en Milosz ese engrandecimiento humano de la lengua, como bagaje de la soledad y de la peregrinación arriesgada del exiliado. Milosz se reconstruye en esa cultura que, aislada en el interior por su poco entusiasmo, no halla interlocutor fuera de sus fronteras geográficas. Y reconstruye una circunstancia en la que se suceden como anécdotas los duelos de una moral de entendimiento con la mentira del poder. Con la mentira racional.

Otra vez asistimos al choque entre la racionalidad y la irracionalidad. El individuo como producto de un sistema de símbolos herméticos, de un idioma oprimido y emblemático ligado unívocamente a las tribulaciones y necesidades del poder. El individuo, en resumen, como fruto imposible...

Para Basaglia, la consideración discriminatoria de la irracionalidad viene generada por la imposición de un sistema de disciplina que sitúa sus bases en un planteamiento tan abstracto como la racionalidad. Ello desencadena la persecución de lo distinto, su represión o su control, en lugar de plantear caminos —ya hablemos de una lucha entre

rivales que ansían el poder o de seres afectados por un concepto de la sociedad impuesto por la vía de la fuerza—, que aseguren la pervivencia de la comunidad. Aceptando este conflicto, que en las dictaduras se simplifica mediante el esquema dialéctico del Bien y el Mal, la realidad social y la metafísica, una alternativa de entendimiento descansa en la búsqueda del individuo concreto. Los juicios de Marcuse al respecto son orientativos, aunque describan ese choque de la razón institucional y de la irracionalidad en otro ambiente: la contradicción real se produce por la racionalidad del progreso —entendida como una fórmula propagandística, irreal en el campo de los hechos—, y la irracionalidad administrativa del poder —control de la cohesión monolítica de la sociedad, de la cultura, de la economía...—, que se traduce en la represión de la conciencia y en la anulación de los instintos.

Todos estos factores, que se concretan en los capítulos de novelas y ensayos de Milosz, en las aseveraciones filosóficas de Marcuse o en la comprensión crítica y psicológica de Basaglia —tres puntos reveladores de referencia que coinciden en su fondo, a pesar de la divergente formación de los autores mencionados—, transmiten el rostro de una realidad que varía, en el contraste de Oriente y Occidente, tan sólo en las formas. La realidad de la sociedad nacida en la Segunda Guerra Mundial como consecuencia de las contradicciones ideológicas y las guerras de interés, desemboca en una mentalidad que se instala en el lecho del autoritarismo. El mensaje de esa realidad cristaliza en la inexpresividad del semblante del mundo postindustrial, en la agresividad envilecedora de los hábitos políticos y en el terror cotidiano que sucede a la despersonalización de los hombres y a su profunda incomunicación.

Aquello que en Milosz se materializaba como una intuición sentimental determinada por hechos trágicos y aciagos, lo advertimos ya como una verdad incontestable. El individuo precisa su propio lenguaje para vivir. Y esto lo comprobamos —sorprende en la obra de Milosz el tono de constatación respecto a las enseñanzas que infiere de los acontecimientos sufridos—, cuando asistimos a la mecanización prosaica de la palabra, que se interpreta como un fenómeno sin entidad o, al menos, sin suficiente entidad. La palabra, que implica actos, vivencias, memoria, libertad, se ha profesionalizado como un instrumento al que se le niega incluso su musicalidad. Y Milosz parece establecer en sus conclusiones más personales que existe un horroroso paralelismo entre la manipulación de los hombres y la represión del lenguaje —su desnaturalización—, en sus fuentes. El autoritarismo no puede concederse el lujo de un cabo suelto en su red: el lenguaje ha de subordinarse a unos objetivos superiores, teológicos, sin los cuales carece de justificación.

Es fácil comprender ahora la profundización de Milosz en este problema y la suplantación deliberada del lenguaje escrito o hablado por la selección de imágenes mecanizadas en la *comunicación* de las comunidades reflejadas en las utopías negativas o pesimistas que abordan el futuro desde la metáfora. Lo que en los autores que se anticipan con nobleza al caos interior del siglo XX se desgrana como un canto de cisne de la libertad, mediante la acumulación de cuadros apocalípticos que responden a la lógica del poder absoluto, en Milosz se perfila como una exigencia intrasferible al ser humano que ha recibido el lenguaje a manera de un tesoro. Por ello, la poesía —siendo un sinónimo del lenguaje en la búsqueda del escritor aislado de sus raíces,

casi se diría que en suspenso—, aparece en la madurez de Milosz como algo más que un género. La poesía en Milosz representa la autenticidad de su lenguaje y el resumen de su larga experiencia. Una culminación elegida.

¿No hay, entonces, un sacrificio del individuo a su mundo? Las interpretaciones sobre este aspecto de la literatura nos desplazarían a una discusión interminable. El sacrificio del escritor que no renuncia a su lengua ni a su cultura mediatizada, se transforma en una recreación en cuanto el autor se identifica consigo mismo, libre, a través del descubrimiento de su verdad. El lenguaje confirma la libertad del creador. ¿Hacia dónde se dirige entonces el fruto de ese trabajo? Sobre esta cuestión, las opiniones también resultan innumerables. Pero lo indiscutible radica en esa voluntad insobornable del escritor, que halla en su inspiración, en su fantasía, en sus verdades, las rutas que le deparan el pensamiento, la sensibilidad y el universo, como posibilidades que sólo él se encuentra en disposición de plasmar en una decisión.

Milosz, sobre esta cuestión eterna, no ambiciona bosquejar una teoría. Ofrece, superando la noción escueta del testimonio cerrado frente a la realidad, frente a la *imitación* de la realidad, que condena Milan Kundera, el fruto de su actitud en una reflexión que se enriquece por su incitación a las preguntas interiores de la condición humana. En último extremo, Milosz infunde la sospecha a sus contemporáneos de la fragilidad de la conciencia, separada de su expresión.

El ensayista Milosz se adentra en los hechos recogidos por el estremecimiento y el dolor. El intelectual, para llegar a otros, ha de demostrarse como una sensibilidad interrogante hacia la intimidad y hacia el entorno. Incluso encarnando el poder que confirieron a las preguntas las ironías incomprendidas de Swift o Carroll. Esta facultad únicamente puede conseguir un significado desde la libertad de cada ser, y no sobre la libertad amenazada de una sociedad. La poesía en Milosz brota de su experiencia reflexiva —el pensamiento quiere emanciparse de las imposiciones de la realidad, el pensamiento quiere comprender—, hasta desenvolverse como una lengua de fraternidad y de amor. Aunque haya de nacer entre las ruinas, aunque ignore el tiempo que los dioses le han concedido para lograr ese proyecto que aparece como un delirio de la libertad.

FRANCISCO J. SATUÉ.
*Pañería, 38*
*MADRID-17*

# Oda a una muchacha sin alma

*Como la lluvia azul que el soldador*
*encaramado deja caer desde*
*la horizontal herrumbe de la viga,*
*brusca cascada rota de tristes*
*chispas tercas, feroces en su muda*
*proclama de eternidad, pues que nada*
*hay tan irredimiblemente eterno*
*como la terca, rota, feroz y*
*triste brasa que en el aire se muere*
*mucho antes aún de haber nacido,*
*así tú, muchacha sin alma, surges,*
*fulges contra la claridad usual,*
*acostumbrada, y tu cuerpo niega*
*con su luz la luz del día, de todos*
*los días, reniega de la arena*
*en nuestros ojos, en nuestras bocas*
*cansadas, en nuestras lenguas marchitas,*
*las de los condenados a arrastrar*
*un alma con nuestras yertas manos*
*muertas, en desigual combate*
*contra el atroz simún del Tiempo.*
*Insurrección de la materia,*
*subversión de la forma: el techo*
*deviene suelo, el suelo muro,*
*el muro espejo, y el espejo de este*
*Café, atrapado en las apócrifas*
*lindes barrocas, pálidas y ajadas*
*de su marco, ventana ilimitada*
*a cuyo través ciegos vigías,*
*amarrados al palo de mesana,*
*avistan la tierra no prometida,*
*tierra que nadie nunca ha prometido*
*a nadie, beben del agua dulce*
*remansada en el áspero pozo*
*de tus párpados, atisban la urdimbre*
*de tu blusa, regida por la virtud*

*perversa de tus turbios senos*
*impuross y sagrados cual piedras*
*sacrificiales, cual fríos puños*
*crispados que, sin saberlo, sin*
*quererlo, con la inmisericordia*
*del mar o de los astros, el alto*
*portón golpean del palacio*
*de invierno en el que me desvivo.*
*Bajo un secreto temblor de pájaros*
*e insectos, sobre el entarimado*
*hendido por la afilada y débil*
*escarcha de tu sombra, erráticas*
*hormigas avanzan entre colillas*
*aplastadas y borrada ceniza*
*hacia ninguna parte con afán*
*envidiable, mientras dos moscas*
*copulan con desgana sobre el charol*
*abrupto de un zapato para después*
*volar de pronto hasta el lívido*
*mármol de un velador quemado*
*por el dulzón llanto del olvido.*
*La nieve cae sobre mis huesos.*
*Bajo el hielo negro de la Palabra,*
*por otro nombre alma, crece*
*la hierba renegrida y rala*
*que con encarnizada abulia*
*se nutre y ceba lentamente,*
*como una parda araña, del humilde*
*silencio de mi cuerpo, estepa*
*por la que lobos transparentes*
*arrastran la lumbre de su hambre*
*desde su árido norte hacia*
*tu claro, tu limpio sur florido.*
*Tus uñas sin lágrimas, tus rodillas*
*dormidas, tus pestañas tristes,*
*tus leves labios encerrados*
*en la prisión serena de tu ser*
*para ti, de tu ser sin más, del ser*
*que por la gracia casi infantil*
*de tu cintura se resuelve en canto*
*que atormenta, en desbocada*
*frialdad claustral, coral, preñada*
*de inminencias, son severa lección*
*que aprendo con sumisión fingida*

*y falsa mansedumbre, que con los*
*ojos bajos hipócritamente*
*acato sin rechistar, al precio del*
*golpe y de la sangre con que la letra*
*entra, y, con la gratitud de mala*
*ley del pordiosero, mis manos,*
*soltando el fardo inútil de mi alma,*
*inútilmente te saludan,*
*dulcísima muchacha desalmada,*
*agitándose al viento desabrido*
*con un gesto que ni ellas mismas*
*comprenden, como absurdos estandartes*
*de nada, como enseñas de nadie,*
*como banderas apátridas.*
*Se ahoga mi ceño ávido*
*del claro misterio de tu nuca*
*en el sombrío oleaje enhiesto,*
*cuadriculado y alto de este local*
*asolado por la malherida y*
*malhiriente luz de la tarde,*
*crespo mar negro en el que vasos y*
*cuchillos, ceniceros, fósforos y*
*restos de bebida bogan a la*
*deriva cual olvidados despojos*
*de un naufragio que no es otro que el de mi*
*propia barca sin rumbo ni gobierno.*
*Desde las verdes peñas puras*
*como relámpagos lejanos,*
*donde entre helechos y lagartos,*
*al pie de viejas montañas que cual*
*hoscos, jóvenes gigantes, a tus pies*
*montan su celosa guardia, yace el*
*oculto alijo de tu voz lenta y*
*grave, voz de laúd siglos y siglos*
*encerrado tras la opaca vitrina*
*de la sala capitular de un*
*monasterio perdido mas allá de*
*páramos y riscos, esa voz tuya*
*que no es sino ceniza y rescoldo*
*que sin quemar calcina, tus ojos,*
*que no me miran, que nunca han de*
*mirarme, dejan mudos a los míos,*
*me los arrancan para dárselos*
*a los ratones y a los pájaros,*

*a alguna pobre acémila huida*
*de su lúgubre recua, a los perros*
*sin amo y a los peces que desde el*
*río, entre estertores y silencios,*
*remontan arenales y brañas,*
*y sin que nadie, ni tú misma, les*
*llame, acuden hasta la inhóspita*
*dulzura de tus hombros en busca*
*de la depredadora dádiva*
*de tu ser absoluto, de tu simple*
*ser lo que pareces, de tu no*
*parecerte a cosa alguna otra*
*que tu apariencia propia y tuya,*
*fuego inarrebatable ni siquiera al*
*precio de abrasarse la lengua*
*o dejar que la mirada arda*
*hasta tornarse escoria fría.*
*Jamás estás desnuda, créeme,*
*desalmada muchacha de mi alma,*
*jamás puedes ni podrás estarlo*
*por más que te despojes de sedas,*
*panas, tules o percales, y no*
*lo estás porque desnuda eres,*
*y en virtud de tu óntica desnudez*
*vistes al mundo, lo abrigas, lo adornas*
*con la sola sustancia de tu*
*descobijado ser, con la bien*
*temperada nada de tu propio*
*todo mundo, cuyo pálpito oscuro*
*impera y rige bajo la grávida*
*blancura de tu blusa sobre el turbio*
*pétalo áureo de tu piel, contra la*
*que yace el tibio peso de dos alas*
*recogidas y blancas, alas de la*
*paloma de tu mano asustada,*
*que no obstante no llora como lloran*
*las mías, y a diferencia de tus*
*dedos, cuyas uñas no aciertan a*
*clavarse en la tela, mis uñas se*
*dedican a garabatear*
*enigmas sobre la cal mugrienta*
*de los muros que me circundan,*
*los de la celda de castigo en que*
*tu impensable aparición me arroja,*

*torpes y resabidos logogrifos*
*con los que, si no matarlo, malhiero el*
*tiempo y en vano trato de engañarme*
*diciéndome que pienso luego existo,*
*cuando ni pienso ni soy ni estoy ahí,*
*pues que ese ser, ese estar ahí y ese*
*pensamiento te pertenecen como*
*te pertenecen tus blue-jeans o el humo*
*triste de tu cigarrillo. Hay algo,*
*sin embargo, que en tu ingénita*
*foraneidad constitutiva,*
*que en tu gloriosa exterioridad*
*total, que en ése fuera sin dentro*
*que es tu esencia, no te pertenece,*
*y ello es tu cuerpo, cuya materia*
*te destierra de ti, te extraña y*
*desentraña, te usurpa y desposee,*
*te expropia de tu yo y todo lo tuyo,*
*te hace común, pública, te despoja*
*de la soterrada heredad de*
*tu esqueleto, del predio umbrío*
*de tus labios, del zarceño fundo*
*florecido de tu pecho, del*
*cereal dominio de tu talle,*
*del abrupto y sombrío señorío*
*que es el barranco de tu vientre,*
*y hasta del simple suelo sobre el que tus*
*pies inocentes cantan, sin darse*
*cuenta, cánticos de gozo de sí*
*mismos, que sólo yo percibo,*
*siendo, de tal suerte, abandonada*
*al estado comunal, tierra de*
*todos y ninguno, estado de*
*gracia que, no obstante, no pone en*
*fuga ni proscribe a los lueñes*
*azores de mis manos, enviciados*
*en la luz de tus huesos, manos que se*
*me van pudriendo poco a poco,*
*como una carroña desechada,*
*expuesta a la intemperie y frecuentada*
*sólo por la solicitud acerba,*
*lóbrega, de avispas y gusanos.*
*Tu cuerpo roto, truncado por las mil*
*y una aristas de otros cuerpos*

*interpuestos mientras hojeas*
*libros y más libros en la sepulcral*
*Casa del Libro. La Cultura*
*se abate como un buitre sobre mis*
*ojos y tus hombros, como el águila*
*que se nutre del costal pálpito*
*del encadenado. Te acuclillas,*
*te yergues, te escoras, te acurrucas,*
*caes de hinojos, peinas, absorta,*
*tu rebelde pelo con los dedos.*
*Todo en nuestro entorno es palabra y*
*tubo fluorescente, silencio*
*beato en la sagrada cripta del*
*comercio y de la letra impresa,*
*Historia Universal, historia*
*de la historia, los seres y las*
*cosas reducidas a nada más*
*que historia, disciplinada Idea*
*hecha disciplina erecta sobre*
*anaqueles, mesas y columnas.*
*¡Qué música, mi amor, la de tus*
*brazos que, sin saberlo, niegan*
*a un tiempo el Tiempo, la postura*
*y el postor de todo este gran juego,*
*mientras escruto tu cuerpo con*
*impúdico ahínco, sabiendo que no*
*sabes ni sabrás nunca que te observo!*
*Mas cuando, aun sin mirarme, me*
*sonríes, intemperie y carroña,*
*podredumbre, sombra y tétricas*
*frecuentaciones se tornan tañido*
*enloquecido de campanas.*
*Camino de tu casa degüello*
*con jubilosa indiferencia a dos*
*mendigos y a sus hijos a la puerta*
*del Metro. Huyo tranquilo, sin*
*apresurar el paso, a través*
*de los lívidos pasadizos del*
*laberinto donde restalla de*
*pronto y se derrama el agrio quejido*
*de musicales pordioseros.*
*Ya en el vagón cedo, risueño,*
*mi asiento a ancianas y caballeros*
*mutilados. Salgo a la calle,*

*y los guardianes del Orden me*
*saludan al pasar junto a ellos.*
*Tomo el autobús, y el cobrador*
*me indica gentilmente dónde*
*debo apearme. Elijo una pobre*
*mujer de aire humilde y sufrido*
*para robarle el monedero*
*y a continuación tirarlo, sin que*
*nadie me vea, por la rendija*
*de una ventanilla. Puesto que está*
*prohibido hablar con el conductor,*
*le cuento la historia sin historia*
*del primer encuentro de mis ojos con*
*tu cuerpo, cuando aún no lo podían*
*haber visto, en aquel viejo*
*Café hondo y oscuro, mientras él,*
*al volante, salva los obstáculos*
*del largo trayecto. Al término del*
*mismo hundo en su atónita espalda mi*
*cuchillo y escapo perseguido por*
*dos o tres pasajeros residuales.*
*El viento es frío y el sol reseca mis*
*labios húmedos de soñar con el*
*frutal olor de tu cenceña nuca.*
*Llamaré a tu puerta. Me recibirá*
*tu perro, príncipe al que un buen día,*
*cuando ya no le amabas, redujiste a*
*su actual canino estado. Estupraré*
*tu imagen con el ámbar ciego de mi*
*Pentax, y me iré como un profesional,*
*como si hubiera ido a ti para una*
*ceremonia de oficio. Todo está en*
*orden, aquí no ha pasado nada,*
*parecen proclamar los hilos*
*telegráficos, los gorriones y*
*los ferrocarriles del Estado.*
*Las fábricas siguen esparciendo a los*
*cuatro vientos sus productos por la*
*perpleja boca de sus altivas*
*chimeneas de ladrillo y acero:*
*turbinas, lavavajillas, sillas,*
*metralletas, guantes y jabones.*
*Por su parte, los campos y los ríos,*
*las nubes y el mar, siguen cumpliendo*

*con su deber escrupulosamente,*
*dando mieses y eriales, lluvias*
*y sequías, hambres y hartura s.*
*Nos citaremos para dentro de unos*
*días en un local lleno de*
*gente ensimismada. Te entregaré*
*los grises azogues con tu imagen,*
*aguas profundas desde las que*
*te mirará otra que eres tú,*
*desconocida y familiar a un tiempo,*
*que te interesará y acaso haga*
*que por ella te pierdas en sáficos*
*deseos. Me invitarás a un zumo*
*de naranja, me dirás que te vas*
*al concierto de Miles Davies. Al volver*
*a mi casa me sentaré en mi cuarto*
*y encenderé un cigarrillo. La*
*lluvia empañará la ventana.*
*Inevitablemente me vendrá a*
*la memoria un verso de Verlaine.*
*Levantaré la vista al techo*
*y lo veré por vez primera en muchos,*
*demasiados años. Mi mujer y mis*
*hijos puede que me saluden desde el*
*umbral de la puerta que da al pasillo.*
*Cruzaré una pierna sobre otra,*
*abriré los ojos muy abiertos,*
*como sólo saben abrirlos los*
*muertos, y con la brasa aún viva*
*del primero, encenderé otro*
*cigarrillo mientras detrás de las*
*nubes de Dios se mesa la barba y*
*recuenta las almas que ha creado,*
*sin olvidar ninguna, y ríe y*
*mueve la cabeza con paternal*
*condescendencia al ver que una de sus*
*almadas criaturas, a ti,*
*muchacha desalmada, se te acerca*
*con traicionera mansedumbre, con la*
*codicia deslumbrada de una*
*alimaña pérfida y oscura,*
*y entre la lumbre muda de tu*
*cuerpo husmea en busca de un sustento*
*que ni le das ni le rehúsas,*

*que ni le ofreces ni le niegas.*
*Qué gran horror el de estos suburbios de*
*lujo, aledaños remotos de la*
*ciudad verdadera, cruzados de*
*coloniales criadas filipinas*
*en busca del verde o rojo bus*
*que ha de llevarlas al centro de su*
*soledad acompañada de sueños*
*rotos, sonámbulas por las pulcras*
*alamedas de asfalto erizadas de*
*verjas con carteles que anuncian perros*
*peligrosos, con gordos niños yertos,*
*rubios de tedio y vitaminas,*
*al fondo del parental jardín*
*abandonado, víctimas de la*
*buena educación y el aire puro,*
*de la piscina azul como un Danubio*
*privado, del británico césped,*
*del boj y de los cactus sacados*
*del convincente Kodachrome de*
*Haus und Garten. Mi agónico y muy*
*canalla deseo de tus huesos me*
*convierte en tu criada filipina,*
*o acaso, mejor aún, en perro*
*peligroso, niño enjardinado*
*o mudo cactus ponzoñoso.*
*La luz de esta tardía tarde de un*
*otoño temprano se quema con*
*rapidez avergonzada mientras yo*
*huyo no sé si de ti o hacia ti,*
*en cualquier caso de mí mismo.*
*El mundo entero es hoy un suburbio*
*de lujo, tal vez lo fuera siempre*
*sin que yo lo supiese. Bien querría*
*negarte, sepultarme en el gallardo*
*olvido que este mundo me ofrece,*
*afiliarme a las ambiciones y al*
*trabajo, a la seguridad y a*
*la certidumbre confortable,*
*al camino recto y a la puerta*
*ancha o estrecha de los triunfantes*
*virtuosos. Pero no me es posible*
*negarte sin negarme a mí mismo.*
*El sinsentido último de mi*

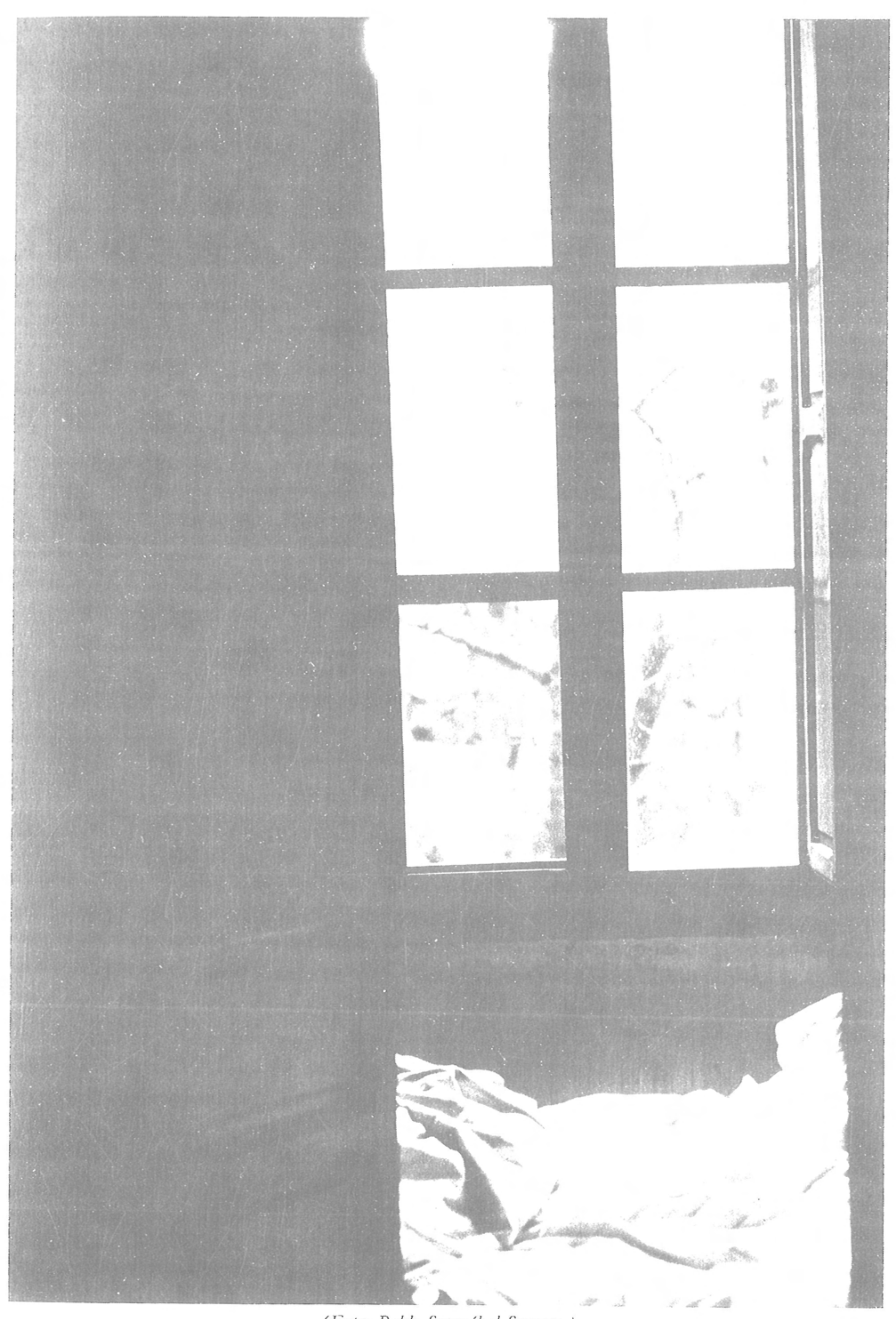
*deseo, del deseo sin más*
*(no sé ya si es mío ni de nadie)*
*es lo único que me sostiene*
*deshaciéndome, que me derruye*
*levantándome. Sólo tocarte,*
*tocar el rimmel de tus ojos,*
*la pálida laca de tus uñas,*
*la sombra azulada de tus párpados,*
*el negro temblor de tus pestañas,*
*todo, en fin, cuanto de ti y en ti*
*hay de intocable, puede hacer que el mundo*
*pierda hoy estos colores tan*
*reales, tan horrendamente*
*reales, tan papel couché y*
*huecograbado, testigos y*
*guardianes de tu cuerpo ausente.*
*No te sientes jamás, mi amor, en una*
*silla. La sillas te exponen, te ofrendan,*
*te descubren, te venden y te dejan*
*en un terrible desamparo.*
*Mirando tus rodillas con un*
*caótico y nada embellecido*
*deseo, mientras cruzas y descruzas*
*las piernas con inocencia lenta y*
*distraída, mis ojos dan en pensar*
*que tu palabra escrita yerra cuando*
*dice que el amor es un juego de la*
*memoria. Ellos, por contra, piensan*
*que el amor es un juego del olvido.*
*¿Cómo no ha de ser el amor un juego*
*del olvido, cuando tu simple estar*
*ahí me hurta la memoria,*
*me deja horro de ayer, privado de*
*pasado, manumiso de historia*
*(si es que alguna vez antes de ti*
*sucedió algo), haciendo de mí*
*un niño salvaje, ignara*
*bestezuela que de repente*
*desaprende las claves y los*
*códigos que hasta la fecha le*
*sirvieran para reconocer los*
*actos y las cosas, y así poder*
*nombrarlos? Esa chaqueta tuya,*
*por ejemplo, negra y entallada,*

*el recuerdo me borra de qué cosa*
*es y qué se hace con un talle.*
*Los dos o tres botones, por su parte,*
*desabrochados de tu blusa,*
*analfabetizan mis ojos,*
*los condenan a la desmemoria*
*del signo y de la letra con que otrora,*
*con la seguridad de dos corsarios*
*o la torva soberbia de un par de*
*bucaneros, leer y descifrar*
*sabían el plano del tesoro.*
*Pero esta desmemoria y este olvido*
*a los que tu ser y estar ahí*
*inexorablemente me condenan,*
*me hacen, por vez primera, libre de mí,*
*y esto no es poco. Lo bueno de mí es que*
*nada puedo darte. ¿Cómo podría*
*darte algo si nada tengo,*
*si nada soy, si hueco estoy como el*
*deshabitado tronco de un árbol*
*muerto hace cien años, frecuentado*
*sólo por el rayo, o a lo sumo*
*por aves y reptiles que huyen*
*hacia ninguna parte? Y, sin*
*embargo, soy el más rico entre los*
*ricos. Mi riqueza eres tú sentada en*
*esa silla, el alto trigo de tu*
*cuello que brota del entreabierto*
*surco de tu blusa, tus rodillas*
*suicidas, que con alegre olvido*
*de sí mismas se arrojan desde el tul*
*malva de tu falda al turbio abismo*
*de mis ojos. Mi riqueza son tus*
*medias oscuras, tu cinturón*
*de cuero taladrado por múltiples*
*agujeros asimétricos que a tu*
*talle se ciñe con frialdad*
*hipócrita y rastrera, mi riqueza es*
*tu temple puro que desata impuras*
*destemplanzas, tu mesurado ser*
*que alumbra desmesuras, ese mechón*
*de pelo que, pensando en otra cosa,*
*con lentitud apartas de tu frente,*
*los lóbulos de tus orejas*

*mordidos por la lascivia de un par*
*de anillos dispares, tu simple estar*
*ahí, no se sabe por qué ni cuándo*
*ni hasta cuándo, el negro de tus*
*zapatos y el gris de tu cigarrillo.*
*Esta es mi riqueza, esto es todo*
*cuanto tengo, luego tener no tengo*
*nada, dado que tú y sólo tú,*
*por no pertenecerme, eres cuanto*
*soy y cuanto tengo, mi pertenencia*
*toda. Nada, así pues, podrás*
*negarme sin que a ti misma te lo*
*niegues, nada darme sin a ti misma*
*dártelo, nada robarme sin que tú*
*te lo robes. Esto es lo bueno de mí,*
*que mi pobreza y mi riqueza son la*
*misma cosa. Nada, en consecuencia,*
*puedo darte, ya que el entrar a saco en*
*mí como lo has hecho, al expropiarme*
*de mí mismo para con la pobreza*
*enriquecerme de que nada soy*
*si no te tengo, nada, pues, me queda*
*ya, desposeído de mí como me*
*tienes, nada me resta salvo el olor*
*de tu tabaco, la sombra azul de tus*
*pestañas y el ahogado rumor*
*de tus pasos alejándose.*
*Pero tú ríe, mi amor, tú canta y*
*ríe sin que nada derribe*
*la airosa torre áurea de tu no*
*ser para mí, edificada sobre*
*la quebradiza escoria calcinada*
*de mi alma. Nada te turbe, nada*
*te altere ni te haga salir de ti al*
*encuentro de la melodramática*
*desolación de mi deseo,*
*pues que esto mío no es sino una*
*arqueología del silencio,*
*un puro desensueño en tono*
*menor, acompañado por un violín*
*sin cuerdas y un piano sin teclado.*
*Un asustado viento se ha abatido*
*sobre el terror de esta ciudad abierta,*
*que nunca sé si habito o si me habita,*

*si olvido o si me olvida. Es un viento*
*plebeyo, cejijunto y zafío como un*
*gañán borracho, ebrio del agrio*
*vino de la nada, un viento*
*que asola cornisas y persianas,*
*pararrayos y estatuas, que en esta*
*noche turbia quiebra y hace añicos*
*el vacío escaparate de una*
*llena luna lívida que no muestra*
*ni ofrece cosa alguna que su propio*
*vacío, y en esto se parece a mí,*
*todo hay que decirlo, un viento, en fin,*
*inseguro de sí, que en su demente*
*furia mete por las ventanas*
*carroña agusanada de soldados*
*desconocidos arrancados de sus*
*arcos de triunfo, troncha de cuajo*
*ramas de acacias, postes de alumbrado,*
*carteles publicitarios, y canta*
*coplas obscenas por las esquinas.*
*Entretanto, y bajo el helado*
*fulgor de una bombilla azul, leo tus*
*sabios análisis textuales*
*y me reconozco en ellos como en*
*un espejo roto, pues ¿qué soy,*
*después de todo, qué ha hecho de mí*
*el transadivinado temblor*
*intacto de tus pequeños pechos,*
*espinosos frutos tempranos,*
*verdes de aurora, que la tela cela*
*con inhábil codicia, sino un*
*mero texto destextualizado,*
*del que poco o nada cabe decir,*
*y del que, a fin de cuentas, no hay*
*otra ni mejor lectura que la del*
*simple deletreo? Insensato*
*texto sin texto el de mi alma,*
*primario, analfabeto, maligna*
*excrecencia sintagmática,*
*transfrástica, sin otro sentido que el*
*de la oquedad de las nocturnidades*
*árticas, sin otra significación*
*que la del ciego resplandor cenital*
*de los desiertos africanos,*

*cosa en la que me asemejo al mundo,*
*descontexto puro, absoluto,*
*hermano del mío, semejanza*
*que me hace comprender al fin que mi*
*diagnóstico es en sí mismo*
*mi enfermedad, que ésta, sin aquél,*
*no sería, y que, por no ser nada,*
*no soy sino eso: un puro*
*descontexto, parecido al viento del*
*que hablo para no verme enmudecido*
*por tu existencia, si es que existes,*
*dulcísima muchacha desalmada,*
*que dulcemente derribo sobre el*
*quemado almiar de mi deseo*
*preso en la cárcel de sí mismo,*
*tizón encendido de un verdugo*
*que hace de sí su propia víctima.*
*Yo también canto, ebrio y obsceno,*
*intramuros del indefenso*
*e inhabitado burgo de mi alma,*
*por las esquinas de sus oscuras*
*rúas tortuosas, yo también*
*me abato y caigo sobre tu silla*
*y violo la cerrada inocencia*
*de tu materia abierta, desalmada,*
*espiritual a fuer de no ser otra*
*cosa que materia, y náufrago en*
*tu proximidad distante, que me*
*recusa muda, en tu serenidad*
*de urce o grama, greda o brezo,*
*desensimismada y fría, que brota y*
*medra en las alturas de mi infinito*
*páramo. Es preciso cerrar*
*los ojos, y los cierro, para ver*
*que el amor no es, si algo es, otra*
*cosa que traición, impotencia,*
*desconnubio del yo y el mí, defección*
*de toda identidad, fe sin fe*
*en la inútil luz que niega la*
*sustancia, decidida huida hacia el*
*objeto, sagradas nupcias de la sed*
*con la sed, del hambre con el hambre.*
*Esto es ya, qué duda cabe, mi*
*pobre apoteosis. No es posible*



*(Foto: Pablo Sorozábal Serrano.)*

*ignorarlo ni aun abriendo los ojos.*
*Mas ya que justa es, e inexorable,*
*la condena de que para mí no*
*seas, seré yo entonces para ti*
*contorno, límite, linde y raya*
*de tu cuerpo, seré, por no ser nada,*
*lo que no eres, lo que por contra y*
*rechazo te define, seré el soplo*
*de aire que tus pies desplazan,*
*el contraluz de tu relumbre,*
*la contratiniebla de tu sombra,*
*el contrapaso de tu danza,*
*el discordante contracanto*
*de tu armonioso cantus firmus,*
*la oscura, delirante y breve noche*
*de tu largo, sereno y claro día.*

PABLO SOROZÁBAL SERRANO
*Luchana, 39*
*MADRID-10*

# La planificación educativa para Iberoamérica: Utopismo y Realismo

## Introducción

El concepto de desarrollo ha sido utilizado en la economía y educación bajo diferentes signos ideológicos y en connotaciones diversas de planificación. Sin embargo, la característica más importante que ha identificado la educación como instrumento o proceso para el desarrollo ha sido su función productora de profesionales y técnicos en relación con las demandas socio-económicas del país. A esta orientación productora se le ha venido llamando, a nuestro modo de ver erróneamente, sistema de «recursos humanos», convirtiendo a la educación en una institución formal, prácticamente referida a la capacitación inmediata de habilidades y destrezas cognoscitivas, bajo la percepción del hombre como agente de producción y olvidando a éste en su papel social, cultural y cívico.

En este sentido, la educación ha dejado de ser un proceso permanente que dura a lo largo de la vida del hombre y se ha transformado en un sistema de acreditación de conocimientos, promoviendo en la sociedad valores y actitudes meramente titulistas y competitivas que hacen de sus miembros buscadores de prestigio a través de un título o certificado y no auténticos buscadores de conocimientos y generadores de los mismos, más allá de la escuela y universidades.

Por otra parte, la teoría económica del desarrollo ha degenerado en un «desarrollismo» caracterizado por cumplir metas expansionistas de índices económicos en el menor tiempo posible, sin analizar las consecuencias de estos cambios en la condición humana. En el desarrollismo se da más valor a la producción de bienes que a los creadores y usuarios de los mismos, bajo la premisa de los beneficios indirectos de la producción en la sociedad.

Este proceso de desarrollo se recoge en las teorías y prácticas de la planificación, la cual trata de reflejar cambios previsibles a través de la combinación de la realidad con las medidas que se estiman adecuadas para los cambios. La planificacion, así concebida, determina un divorcio con el pensamiento utópico y la transforma en una técnica de programación predictiva.

El dilema de utopía y realidad constituye en el presente la representación epistemológica entre lo deseable y lo posible, entre un mundo que no existe y un orden establecido del momento, entre lo optimista y lo pesimista, entre la planificación del futuro y la planificación del presente. Utopía y realidad son términos que permanentemente se utilizan para asociar, a mi juicio erróneamente, el idealismo y el pragmatismo como modos de vida incompatibles. Mayor aún, es el arraigado pensamiento en nuestra sociedad contemporánea, signada por la motivación del lucro, de que la utopía es una expresión contemplativa, imaginaria e improductiva.

Sin entrar en la discusión filosófica que caracteriza el pensamiento utópico y antiutópico desde comienzos del siglo XVI con Moro hasta nuestros días, estudio analítico recientemente elaborado (Monclús, 1981), se hace imprescindible al relacionar utopía con aprendizaje, establecer una definición operacional del concepto. Etimológicamente, proveniente del griego *ou* no y *topos* lugar, es decir, lugar o mundo que no existe, no conlleva imprescindiblemente que dicho mundo no pudiera existir y es precisamente con la *Utopía* de Moro que el concepto adquiere un significado de plan o doctrina deseable, pero irrealizable en el orden establecido del presente.

La evolución de la utopía revela dos posiciones claramente definidas. La primera referida a la simple expresión falanstérica que parte de la irrealidad para construir una realidad imaginaria u otra irrealidad y la segunda, que establece como punto de partida *la realidad actual* para representar sobre otra realidad posible adherida al futuro, un mundo diferente y mejor. Esta segunda posición utópica es la que concebimos como parte de cualquier estrategia de planificación social futura.

Nuestra tesis lucha, como denomina Monclús (1981) contra el «anticlímax» de la teoría de la planificación contemporánea.

## Planificación y crecimiento natural

Este «anticlímax» se percibe de forma constante en la literatura sobre planificación social, económica y educativa. Las metas diseñadas por los planificadores en la mayoría de los casos, en nada se diferencian de las metas intrínsecas en el crecimiento natural e irreversible de cualquier sociedad. Se parte de una *realidad* presente para diseñar o más bien *organizar* estrategias para alcanzar una realidad previsible, frecuentemente producto de un simple crecimiento o desarrollo económico según la teoría de Robert L. Heilbroner. En este sentido, el concepto de «desarrollo» se orienta a producir «un punto de despegue» en que la riqueza, entendida como la productividad más el crédito, excede el consumo interno; de ahí el esfuerzo por el crecimiento del Producto Nacional Bruto (PNB). Generalmente, para obtener este punto de arranque, se aumentan la producción agrícola y la industrialización, acompañadas de nuevas instituciones que ordenan las actividades de una supuesta economía en expansión. Esto trae como consiguiente que el sistema desarrollista genere intrínsecamente una expansión de su proceso educativo formal para el entrenamiento de mano de obra o recursos humanos, la constitución de una clase profesional y el logro del fenómeno «modernista».

Este modelo planificador, meramente expansionista, característico de la sociedad actual, tanto en los países capitalistas como socialistas, potencian el «anticlímax» de la planificación, convirtiendo a ésta en una simple actividad de predicción, organización sistémica y supeditación del desarrollo humano deseable al desarrollo económico previsible. Es decir, que la planificación se orienta a identificar metas más que a crearlas, a continuar una realidad más que a transformarla, a parear necesidades con recursos más que expectaciones con recursos.

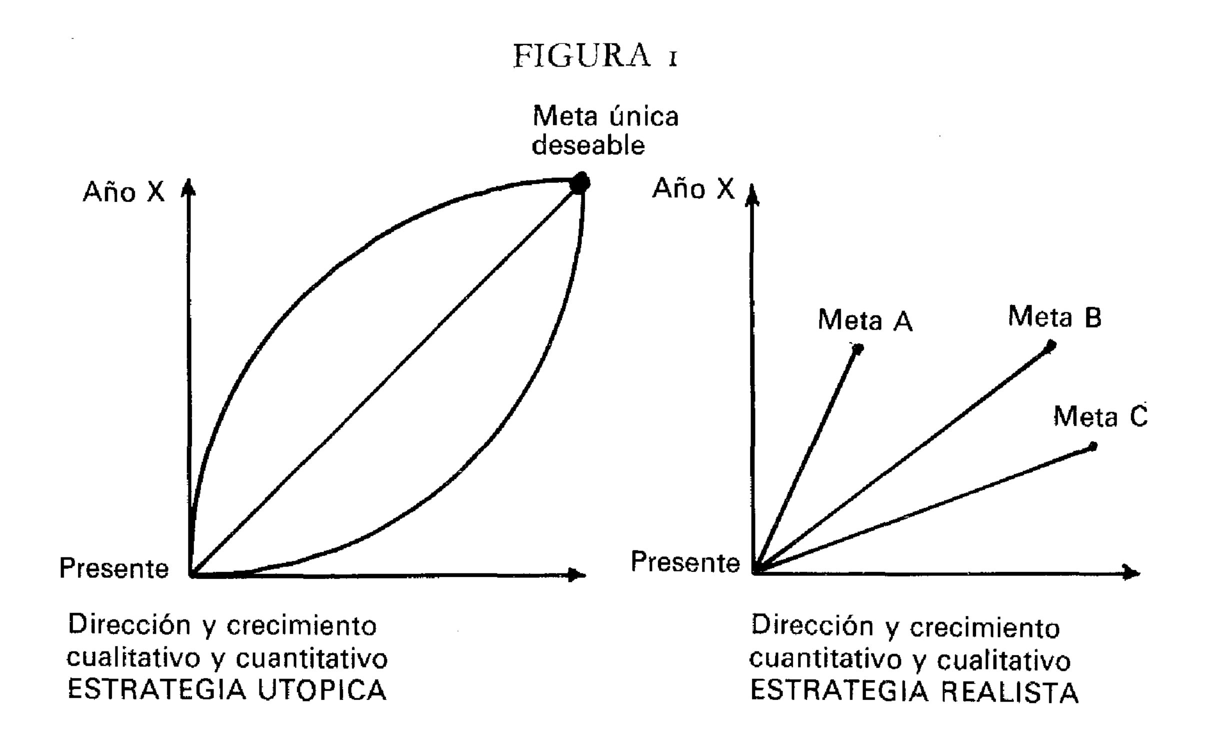
A esta planificación la denominamos «realista» porque conjuga realidad con realidad, suma y distribuye recursos, y parte de un «horizonte» preestablecido posible.

Esta es la planificación moderna carente de imaginación creadora, indispuesta para cambiar el curso o dirección de la sociedad, reducida a una técnica de programación. Se juzga, pero no se piensa. Juzgar no es más que atribuir a los objetos sus maneras lógicas de ser, hecho característico del plan racional contemporáneo. Sin embargo, se requiere algo más que el simple análisis de las cosas para distinguir la relación en que se encuentran y proyectan al futuro.

La concepción de la planificación «utópica» como «clímax» de pensamiento, amplía el juicio al discurso, al raciocinio, a la reflexión, a la imaginación, a la idealización, al sueño, a la idea como primer eslabón de las revoluciones humanas, la heredera histórica y social de la fuerza.

La figura 1 expresa gráficamente ambas estrategias. La de la derecha representa el modelo planificador realista en donde se perciben diferentes metas de desarrollo, a las cuales se llega mediante la conjunción de recursos disponibles y ampliación de la capacidad de absorción de dichos recursos.

FIGURA 1




En este modelo la predicción y la regresión son los procedimientos más utilizados y en ningún momento existe integración de resultados hacia una sola meta. De ahí la constante variabilidad en los productos del desarrollo. Lo mismo puede suceder que exista inflación como revalorización. El control de sistemas se reajusta diariamente y la visión a largo plazo no existe. El mayor peligro de esta estrategia de planificación reside en que al desconocer la dirección futurista del cambio, los procesos que se creen positivos pueden ser o convertirse en verdugos del mismo desarrollo. El ejemplo más claro lo tenemos en la falta de previsión del mantenimiento ecológico, del cual nos hemos dado cuenta una vez que se ha percibido el daño.

La estrategia de la figura de la izquierda es el modelo que proponemos y que denominamos planificación utópica o planificación de alternativas convergentes a un

solo parámetro. Aquí la meta a alcanzar es solamente una, lo único que cambia son las vías para dirigirse hacia la meta. Dependiendo de los recursos disponibles se planifica la marcha hacia esta utopía deseable. La marcha puede ser lenta en su comienzo, rápida o equilibrada, con muchos o pocos obstáculos, pero sin perder la perspectiva del perfil deseable de la sociedad futura.

En la planificación utópica se combina lo deseable con lo posible y no lo posible con la realidad. Siempre la meta a alcanzar tiene que ser deseable, quizá imposible en el juicio de hoy, pero posible en el mañana. Esta metodología de planificación se organiza al revés. Se parte de la meta utópica para llegar a la realidad presente. La dirección de la sociedad se orienta al logro de la utopía y aun cuando ésta no se alcance, la dirección se mantiene en la línea deseable establecida. Estrategia ideológica muy diferente al concepto de «desarrollo», el cual organiza únicamente líneas de dirección a corto plazo, sin rumbo en el tiempo de nuestros hijos y de los hijos de nuestros hijos. Es incapaz de perfilar al hombre del futuro y condiciona a éste a la esclavitud de sus propias creaciones. Modelo el «desarrollista» lleno de contradicciones por falta de dirección a largo plazo, impotente para mantener el equilibrio ecológico, base para la sobrevivencia de la especie humana. Una prueba contundente del fracaso de la planificación «realista» ha sido la creación de más problemas que soluciones en el campo educativo. He aquí algunos de ellos:

1. Se establece en el modelo que un desarrollo de la economía (primario, secundario y terciario) requiere unos recursos humanos calificados y se señala que el sistema formal es el adecuado para satisfacer esas necesidades. Como contradicción se observa la disminución de calidad en la educación, reforzada por la gran demanda social que presupone que a «mayor educación, mayor posibilidad de trabajo». Pero el sistema promueve, no la educación, sino la titulación o diplomatocracia, con lo que el sujeto se motiva a través de la adquisición de un título, diploma o certificado, y deja a un lado la búsqueda de conocimientos que es la auténtica motivación de calidad educativa. Así se buscan más los diplomas que los aprendizajes.

2. El modelo «realista» enfatiza la formación de recursos humanos para satisfacer la economía y nunca existió mayor número de profesionales sin empleo que en la sociedad actual, esto sin contar los profesionales que ejercen trabajos para los cuales no fueron entrenados. Igualmente ocurre en el modelo de «desarrollismo» no capitalista en donde la preparación profesional no está en función del hombre, sino del aparato productivo perpetuador de la organización social de dominio y en donde la meta es aumentar la producción y no modificar las relaciones sociales de dicha producción. La única diferencia en ambos tipos de organización social y política estriba en eficiencia y en burocracia. El sistema capitalista es más ineficiente en absorber el capital humano, pero más selectivo en los puestos de trabajo, mientras que el sistema comunista es empleador del excedente profesional y, por tanto, generador de burocracia.

3. El modelo de planificación «realista» ya sea a nivel institucional o nacional, parte de unas necesidades presentes y organiza todo un sistema estratégico para satisfacer dichas necesidades. A esto se le denomina plan a corto o mediano plazo. Sin embargo, si tomamos en cuenta que el sistema formal requiere de un mínimo de

dieciocho años para obtener un producto, observaremos que al final del ciclo educativo formal hemos preparado al hombre nuevo con necesidades y objetivos viejos, con dos décadas de retraso. Cuando un conjunto de planificaciones se reúnen para diseñar un programa de formación de maestros, por ejemplo, se basan en las tendencias actuales, en las premisas de lo que requiere ser un maestro hoy día, pero nadie se atreve a pensar en que el nuevo modelo curricular debe estar constituido para formar el maestro del quinquenio siguiente, especialmente cuando atravesamos un mundo invadido de nuevos conocimientos, con una gran movilidad de población y especialmente en los países más pobres, con un incremento de población alucinante. Luis M. Peñalver (1975) comparaba la educación con la siembra y la recolección del fruto. Se requiere un proceso no sólo en el tiempo, sino en el tipo de semilla, tierra, tratamiento y maduración para recoger el grano y dependiendo de la siembra y de los procesos intervinientes durante la gestación, dependerá también de la calidad de nuestro esfuerzo.

Estos tres problemas, producto del «desarrollismo», son apenas facetas aisladas de un problema mayor. El mundo no sabe hacia dónde se dirige y cada día su control se escapa de la mano del hombre o más bien, el hombre en su enfermizo egoísmo de sustituir al presente, lo deja escapar de su control. La única esperanza está en planificar la utopía y dirigirse hacia ella con obsesión.

La planificación utópica es una actividad permanente de la sociedad, dado que la utopía se modifica cuando se consigue. Más bien, cuando estamos a punto de alcanzarla, visualizamos que nuestra utopía se transformó en una realidad y que existe una nueva utopía.

La elaboración de planes a corto, mediano y largo plazo, se diseñan dentro del plan utópico maestro, con una coherencia tal, que aún los planes de emergencia o de acción inmediata tienen que ser coherentes con la dirección del cambio deseable. De ahí que la planificación utópica parte del análisis ideológico y establece una doctrina centrada en el desarrollo del hombre y enmarcada en los límites de su perfectibilidad.

En esta perspectiva, hablar de «desarrollo» es referirse a un desarrollo integral y armónico que ofrezca el marco de condiciones necesarias para la promoción de la creatividad del hombre y establezca la base de la sustentación que requiere la realización misma de la idea de democracia. En esta línea de pensamiento, el hombre se convierte en el centro de toda planificación de un sistema en democracia que busque transformar radicalmente las estructuras sociales y educativas existentes. Los cimientos de la democracia perfectible, en su sentido utópico, podrán adquirir la firmeza que su misma naturaleza requiere, en la medida que la educación cumpla con una finalidad que representa el ideal más acabado que desde el punto de vista formativo puede perseguir: formar hombres críticamente conscientes y responsables, tanto de sí mismos como de la realidad física y social que los rodea, a fin de que puedan actuar cooperativamente en la construcción de su propio futuro. Ello implica evidentemente, un sistema educativo en donde las políticas o principios fundamentales constituyan el puente entre el plan maestro y los planes operativos, entre la utopía y la realidad, entre la ideología y la praxis.

## Aprendices del año 2000

El tiempo está reduciendo sus parámetros en función de la velocidad de generación de tecnología. En el siglo XV viajar durante tres meses entre dos continentes era considerado muy poco tiempo. Hoy, ocho horas de avión en la misma distancia nos parece un largo viaje. El tiempo es una variable que relaciona al hombre con su naturaleza y con su tiempo de vida. Estudios antropológicos señalan como en las sociedades primitivas, siendo la expectación de vida la mitad menor que la del hombre occidental contemporáneo, el tiempo transcurre más lento, con una velocidad doblemente inferior que la de un ciudadano urbano. Señalo este hecho, porque al hablar del siglo XXI pudiera parecer que nos referimos a un punto lejano y, sin embargo, apenas quedan dieciséis años, el mismo tiempo que el sistema actual requiere para formar un nuevo profesional.

En el año 2000 si únicamente nos referimos a la educación formal, las necesidades de aprendizaje no sólo serán mayores en diversidad, sino en cantidad. La Tabla 1 nos permite visualizar el número de aprendices en los comienzos del siglo XXI. El crecimiento de la población mundial en los últimos cincuenta años, reforzado por la ampliación de la esperanza de vida, alcanzará cifras sin precedentes. Se necesitaron

TABLA I

**Relación de aprendices entre 1550 y el siglo XXI**
*(En millones)*

| Area geográfica | 1950 | | 1975 | | 2000 | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | N | % | N | % | N | % |
| *Africa* | *219* | 8,7 | *406* | 10,1 | *828* | 13,4 |
| *América* | *330* | 13,1 | *559* | 13,9 | *897* | 14,5 |
| América Latina | 164 | 6,5 | 323 | 8,0 | 608 | 9,8 |
| Norteamérica | 166 | 6,6 | 236 | 5,9 | 289 | 4,7 |
| *Asia* | *1.379* | 54,9 | *2.318* | 57,4 | *3.612* | 58,2 |
| Este de Asia | 673 | 26,8 | 1.063 | 26,3 | 1.406 | 22,7 |
| Sur de Asia | 706 | 28,1 | 1.255 | 31,1 | 2.206 | 35,5 |
| *Europa* | *572* | 22,8 | *728* | 18,1 | *832* | 13,4 |
| *Oceanía* | *13* | 0,5 | *22* | 0,5 | *30* | 0,5 |
| *TOTAL DEL MUNDO* | *2.513* | 100,0 | *4.033* | 100,0 | *6.199* | 100,0 |
| Países más desarrollados | 832 | 33,1 | 1.093 | 27,1 | 1.272 | 20,5 |
| Países menos desarrollados | 1.681 | 66,9 | 2.940 | 72,9 | 4.927 | 79,5 |

*Fuente:* Cálculos propios según Estudio de Necesidades de las Naciones Unidas (1978).

alrededor de cinco millones de años, hasta 1800, para que la población mundial llegara a mil millones de seres. Para 1930, es decir, en apenas 130 años, la población creció a dos mil millones y para 1960 se había llegado a los tres mil millones. En 1975 habíamos sobrepasado los cuatro mil millones y para el año 2000 alcanzaremos los seis mil millones de seres humanos. En ese mismo año, los países denominados no desarrollados o tercermundistas, poseerán el 80 por 100 de la población mundial con casi cinco mil millones de aprendices totales.

América Latina habrá duplicado, en apenas veinticinco años, su población, alcanzando aproximadamente 608 millones. Esta explosión de aprendices tiene que ser encarada desde ahora. Cuando apenas resulta imposible atender la mitad de la población actual en el modelo desarrollista, que será cuando en sólo dieciocho o diecinueve años se duplique la demanda y el sistema se vea impotente de satisfacerla. Las Tablas II y III reflejan las tendencias de la población escolar en el mundo. Los países más industrializados o menos pobres, tendrán una población escolar para el año 2000 menor a la que tienen en 1981, mientras que los demás aumentarán su población escolar en más de un 80 por 100 y en donde América Latina tendrá un incremento relativo del 84 por 100 y un incremento natural de matrícula del 132 por 100. Estas cifras pueden aumentar si los programas de salud ejercen mayor eficacia contra las enfermedades infantiles. El hecho se agrava aún más, si se considera que esta explosión demográfica mundial ampliará la población infantil y juvenil a cifras que invertirán la proporción alumno-maestro. Será imposible, con la tendencia de crecimiento actual

TABLA II

**Tendencias de la población en edad escolar**

*(En millones)*

| Area económicosocial | 1960 | 1980 | 2000 |
|---|---|---|---|
| *Total en el mundo (6-23)* | *1.069,5* | *1.660,4* | *2.152,2* |
| Edad: 6-11 | 424,4 | 599,8 | 773,8 |
| Edad: 12-17 | 340,3 | 556,1 | 724,4 |
| Edad: 18-23 | 504,5 | 304,8 | 654,0 |
| *Países menos pobres (desarrollados) (6-23)* | *286,5* | *331,2* | *321,9* |
| Edad: 6-11 | 107,8 | 104,8 | 109,4 |
| Edad: 12-17 | 91,1 | 110,8 | 108,9 |
| Edad: 18-23 | 87,6 | 115,6 | 103,6 |
| *Países más pobres (en desarrollo) (6-23)* | *783,0* | *1.329,2* | *1.830,3* |
| Edad: 6-11 | 316,6 | 495,0 | 664,4 |
| Edad: 12-17 | 249,2 | 445,3 | 615,5 |
| Edad: 18-23 | 217,2 | 388,9 | 550,4 |

*Fuente:* Cálculos propios según Estudio de Necesidades de las Naciones Unidas (1978).

TABLA III

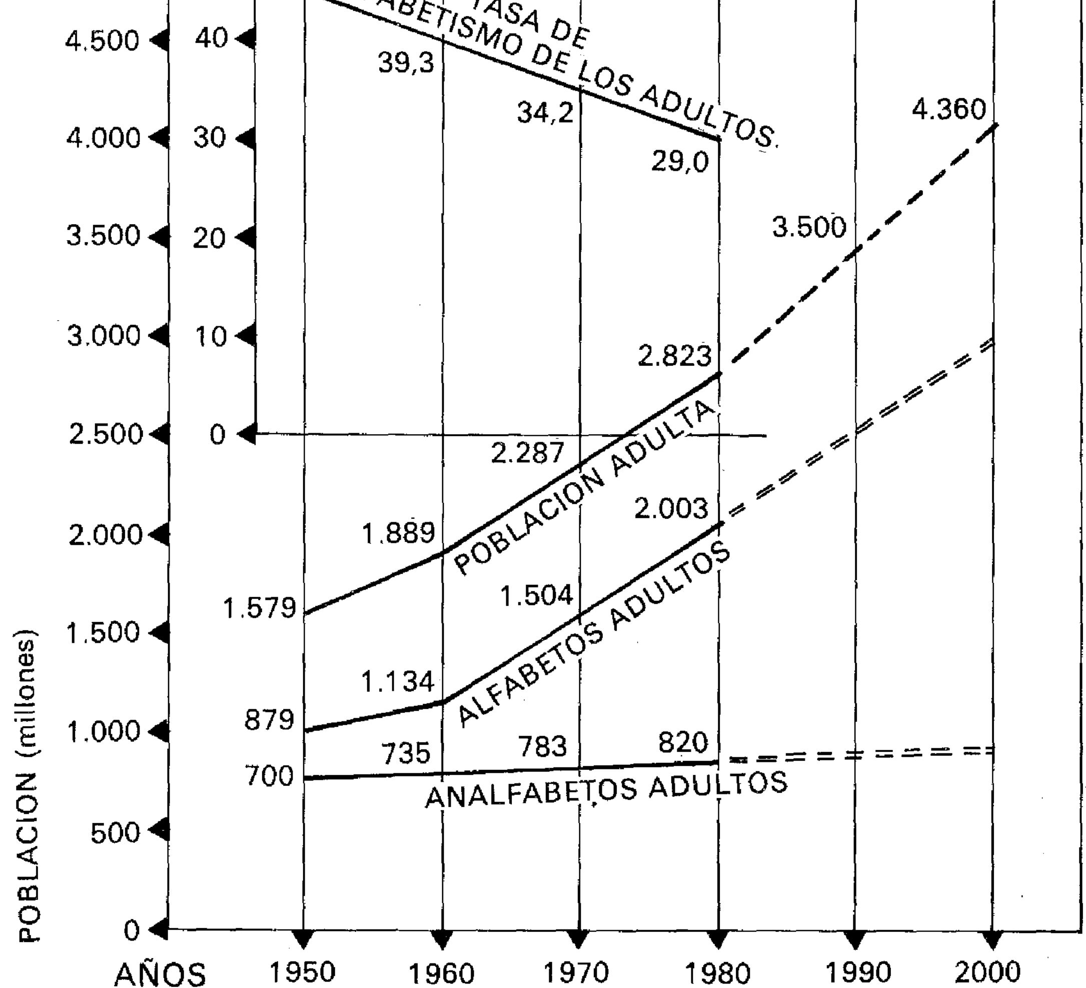
**Incremento estimado de la población y matricula escolar en América Latina en el último cuarto de siglo XX (1975-2000) expresado en porcentaje**

| Grupo de edad escolar | Increm. relativo de población (1975-2000) | Increm. relativo de matrícula (1975-2000) |
|---|---|---|
| *Total (6-23)* .............. | *83,6* | *132,3* |
| 6-11 ................. | 76,3 | 111,4 |
| 12-17 ................. | 84,4 | 133,0 |
| 18-23 ................. | 93,0 | 246,3 |

*Fuente:* UNESCO-Educación Cuantitativa y Proyecciones, 1979.

FIGURA 2

**Tasa de alfabetización en el mundo**




*Fuente:* Proyecciones del autor, según reporte de UNESCO y datos de la obra *Aprender a ser.*

de formación docente, atender con el sistema convencional una población de 600 millones, de los cuales, más de un 60 por 100 tendrán menos de veinticinco años de edad. Se estima que ningún país del Tercer Mundo logrará tener cubierta la población de educación primaria para finales de siglo y que el número de analfabetos será mayor al de 1980. La tasa de alfabetización, a pesar de los esfuerzos realizados, queda patente en la figura 2 (Faure y otros, 1973), al observar que de 820 millones de analfabetos en el mundo, llegaremos a los mil millones en el año 2000, permitiendo que un cuarto de la población mundial quede sin acceso al más elemental aprendizaje formal como son la lectura y la escritura.

## Aprendizajes del siglo XXI

Sería injusto sugerir que no se ha hecho ningún progreso en los últimos veinticinco años para mejorar y extender la escolarización alrededor del mundo. Pero si miramos al impacto cuantitativo y cualitativo de este esfuerzo, la escolarización ha fallado en satisfacer las demandas reales, ni que decir de las demandas utópicas.

En este sentido, Carnoy (1974) sostiene que la capacidad cognitiva está muy correlacionada con una clase social determinada y tanto la clase social como la cantidad de instrucción que recibe un sujeto explican más los ingresos del futuro que la misma capacidad cognitiva. Es decir, las demandas del conocimiento dimanan de la jerarquía social y no del conocimiento en sí. La escolarización se organiza para mantener la estructura jerárquica del desarrollismo y de ahí resulta que la prioridad de aprendizaje sea enseñar a los niños a competir por un número limitado de puestos de trabajo en el tope de la pirámide industrial y no al trabajo conjunto para mejorar su condición colectiva. Esto, a su vez, se ve reforzado por una selección de conocimientos que no responde ni a la misión social de la escuela, ni a la discriminación de la ciencia y la tecnología. Así se da, por ejemplo, la categoría de tecnológico a los avances de la física en la conquista del espacio, pero no a la organización y desarrollo de un centro de salud. En esta línea de pensamiento, Bowles y Gintis (1973) expresan que los aspectos más relevantes que aprenden los alumnos acerca de los papeles futuros a desempeñar en la sociedad, son las habilidades comportamentales o no cognitivas asociadas con la clase social y reforzadas diferencialmente por los diferentes tipos de escuelas y entre los estudiantes de la misma escuela.

Por tanto, se podrá señalar que la escolarización ha sido una estrategia insuficiente, tanto en cantidad como contenido; (a) se atiende una parte de la población escolarizable; (b) el nivel de retención, especialmente en América Latina, es tan bajo, que se estima que de cada 1.000 niños que entran al sistema formal, sólo cinco terminan la pirámide educativa; y (c) el contenido no refleja los avances del conocimiento, ni las actitudes de transformación social que debe tener el hombre. Los procesos actuales se orientan hacia la perpetuación y reproducción de las estructuras sociales existentes y no como instrumentos de mejoramiento de sistemas de valores individuales y sociales y creación de conocimientos que permitan al hombre el dominio de su hábitat y de las decisiones que afectan el futuro de su existencia. En

definitiva, el sistema desarrollista le ha dado a la institución educativa la única función de formar recursos para el aparato productivo y no el papel de mejoramiento global del hombre como ente bio-psico-socio-cultural. El auténtico eje del desarrollo, el hombre, ha sido cambiado por una de sus creaciones, la producción de objetos.

A este segundo problema que confronta la educación de nuestros días, se le puede agregar su falta de adaptación al sistema de generación de ciencia y tecnología. Las instituciones educativas y sus sistemas de enseñanza acusan un retraso considerable en la adaptación a los nuevos conocimientos y a los nuevos métodos de aprendizaje. Si el sistema educativo determina una serie de elementos sociales, no es menos cierto que se encuentra condicionado por las características de la sociedad. En este sentido, tiene que enfrentarse a las múltiples y geométricas evoluciones. Las exigencias que emanan de los cambios de pensamientos, los descubrimientos científicos, nuevas tecnologías, la transformación permanente de su población escolar, el desarrollo de sistemas paralelos educógenos como son la televisión y la radio, constituyen apenas algunos factores en los cuales la institución educativa formal tiene dificultad de asimilación. Un ejemplo, que ocurre dentro de la misma institución, es el referido a la demora en la adopción de técnicas y ayudas pedagógicas. En la era del satélite, la escuela todavía sigue los patrones de la era del pizarrón y la tiza. Esto ni siquiera se asemeja a la planificación realista; es un afianzamiento del pasado.

La educación a distancia es, por ejemplo, un sistema tecnológico que puede acortar la brecha entre la producción científica y el recibo de ésta por parte del hombre (Escotet, 1980). Sería imposible que un sistema educativo formal basado únicamente en la interacción estudiante-profesor fuese capaz de diseminar conocimientos paralelamente a la vertiginosa generación de ciencia y tecnología. La educación a distancia es una forma de adaptación del proceso educativo a la tecnología presente y futura. Su rápido desarrollo en países más o menos pobres es esperanza de un nuevo perfil institucional educativo [1]. Somos defensores de este tipo de modalidad educativa, pero no por ello dejamos de ser críticos de su desarrollo y orientación.

Debe tenerse sumo cuidado con la educación a distancia, pues nada garantiza que una innovación de los procesos genere una innovación de los productos. Es decir, con medios y sistemas revolucionarios, podemos engendrar el más conservador de los hombres, reforzar aún más el concepto «desarrollista» y colonizador de la sociedad decadente.

La educación a distancia puede constituirse en un instrumento poderoso para ayudar a formar el nuevo hombre del siglo XXI, pero también puede llegar a ser el sistema que profundice el abismo que nos separa de la utopía. Con frecuencia hemos criticado el papel actual de muchos sistemas a distancia consistentes en generar información (casi siempre con menor eficacia que el sistema tradicional) y productor de hombres entrenados. Pero lo que el mundo requiere es un hombre educado. Un hombre capaz de comprender el dinámico mundo de su tiempo; un hombre capaz de

---

[1] Sobre este tema se puede consultar a Miguel A. Escotet. *Tendencias de la Educación Superior a Distancia.* San José: Editorial UNED, 1980; Luis M. Peñalver y Miguel A. Escotet (eds.): *Teoría y Praxis de la Universidad a Distancia.* Caracas. Edit. FEDES, 1981.

adaptarse a él y transformarlo (Escotet, 1976). El hombre entrenado que nos puede entregar la educación a distancia verá que lo que ella le enseñó se torna rápidamente obsoleto. Un hombre educado o formado desarrollará o creará nuevas habilidades cuando sea necesario.

Por ello, la educación a distancia debe enfatizar el componente formativo y creador de la educación, sin que esto implique dejar el componente instructivo; simplemente es atacar ambas variables. En la mayoría de los programas a distancia, al buscar uniformidad en contenidos y metodologías, se descuida o, a veces, se elimina, la capacidad de participación de la comunidad educativa en el aprendizaje. El sujeto se convierte de un simple receptor de información, más o menos sistematizada, aislado y con una relación vertical y dependiente del material instruccional. Pero el aprendizaje global requiere un proceso de participación como un derecho connatural al hombre y generado de su capacidad de transformador y recreador. De acuerdo con Freire (1973) el diálogo, como uno de los elementos de la participación, no consiste en que el educando reconstruya todos los pasos dados del saber científico, sino que lo que se pretende es la problematización del propio conocimiento en su relación con la realidad en la cual se genera y sobre la cual incide para comprenderla, explicarla y transformaria. Es preciso que discuta el significado de un hallazgo científico, la dimensión histórica y futura del saber, su inserción en el tiempo, su instrumentalización. El mejor alumno de Física, según Freire, no es el que mejor conoció y memorizó las fórmulas, sino el que percibió su razón. El mejor alumno de Filosofía no es el que diserta sobre Platón, Aristóteles, Russell o Hegel, sino el que piensa críticamente sobre todos ellos y corre el riesgo de pensar.

Esta participación o educación dialogante fue característica de la educación individualizada de otros siglos. No es nada nuevo: Platón, en sus diálogos, dejó patente su validez. Hoy día, por efectos de la masificación, el diálogo es sólo una intención. He ahí el reto de la educación a distancia: convertir la educación masificada en una educación dialogante, formativa, capaz de pensar en utopías y modificadora del curso de la historia.

Esta magnitud cuantitativa y cualitativa que confronta la educación se magnifica aún más si somos conscientes que una educación sistematizada a unos cuantos años de la vida del hombre no garantiza la conservación y desarrollo de la condición humana, ya que ésta reclama el perfeccionamiento constante de la humanidad. Por tanto, no es posible planificar la educación para cubrir veinticuatro o veintiséis años de la vida del hombre, posición de la planificación realista, sino que se debe intentar alcanzar un proceso educativo que sea permanente, en donde la denominada «comunidad educativa», que es toda la sociedad, se vea influida por un medio que tiene el sentido del aprendizaje a lo largo de la vida, capaz de adaptarse al futuro sin destruir para siempre estructuras y valores considerados esenciales para la sobrevivencia del hombre y su cultura.

La educación permanente como proceso formal y no formal, en contraste con la actual educación terminal, es una meta de la planificación utópica; es dar a la escuela y a la universidad una misión mucho más profunda que la simple transmisión de conocimientos; su misión consiste en enseñar a aprender, en preparar al hombre para

que después de dejar el sistema formal, siga aprendiendo; en dar al certificado o título su valor temporal, de cumplimiento de una pequeña etapa; en cambiar las estructuras de acreditación de la sociedad.

El aprendizaje del siglo XXI, si el mundo logra escapar de un holocausto, exigirá del sistema una mayor participación en su futuro. La generación de tecnologías hará que las formas de adquirir información sean cada vez más fáciles, asequibles y perfectas. El tiempo de jornada laboral será mucho menor, aumentando así la capacidad de ocio creativo y convirtiendo a la educación en un sistema cada vez menos jerárquico y más permanente a lo largo de la vida del hombre. El sistema educativo recobrará su auténtica misión que es la de servir al hombre, ayudándolo en su formación, en el aprendizaje de destrezas cognitivas, en la capacidad de reflexión, en el desarrollo de una conciencia crítica de la realidad, en la actitud cooperativa con sus iguales. La información dejará de ser prioridad en ese sistema, pues la misma podrá ser adquirida a través de otros medios institucionalizados o informales. La información y la formación trabajarán conjuntamente y no una a expensas de la otra.

El mundo no será de los especialistas, sino de aquellos que integren la especialidad con la generalidad, capaces de entender la educación orgánica, que no es sino lograr el equilibrio sin retardar el crecimiento y promover el crecimiento sin comprometer el equilibrio. Así lo señala Munford (1970), cuando en su trabajo sobre la *Realización del Hombre,* nos dice que:

> Nosotros hemos creado un orden industrial estrechamente vinculado con el automatismo, donde la debilidad mental, congénita o adquirida, es necesaria para la dócil productividad de las fábricas y donde una neurosis difundida es el regalo último de la vida insípida que resulta en último extremo. Nuestra vida está siempre gobernada por especialistas que saben muy poco de lo que ocurre fuera de su campo para comprender suficientemente lo que ocurre dentro. Hombres sin equilibrio, que de sus métodos han hecho una suerte de locura. Nuestra vida, como la medicina, se ha resentido por el destronamiento del médico general, capaz de vigilante selección, de valoración, de acción en relación al mismo tiempo con la salud del organismo y de la comunidad en su conjunto. ¿No sería tiempo ya de preguntarnos qué es lo que constituye por dentro un ser humano y con qué modificaciones en nuestra perspectiva lograremos crearlo?

## Los principios en un plan utópico de educación

Señalamos anteriormente que los principios o políticas son el puente entre la realidad y la utopía. Las funciones para la determinación de políticas están dirigidas hacia la búsqueda y el establecimiento de nuevas normas que definan aquellos valores que serán más consonantes con el futuro deseado. Esto ocurre cuando el propósito de la acción planificadora es cambiar el sistema de valores de manera que pueda obtenerse la requerida consonancia con el ambiente y perspectivas. Las definiciones de este tipo de planeamiento normativo son derivadas de «valores» y se expresan en términos de «debe». Toda política educativa debe reflejar las opciones políticas de un país, sus tradiciones, valores y la concepción de su futuro.

En general, los valores generan principios y estos últimos ayudan a precisar las direcciones esenciales de las políticas. A su vez, las políticas requieren el apoyo de estrategias donde varias formas alternativas para obtener los objetivos deseables del plan maestro, son reducidas a aquellas metas que pueden ser alcanzadas dentro del rango de factibilidades envueltas en la asignación óptima de los recursos obtenibles. En esta secuencia de lo utópico a la realidad, de lo deseable a lo posible, de lo general a lo particular, *las estrategias* requieren *programas* que constituyen un nivel operacional que se ordena en términos de prioridades, acciones, tiempos, recursos, etc. En esta forma, el plan adquiere la coherencia y articulación necesarias para que los diversos programas y acciones contribuyan al logro continuo de los objetivos y metas, insertos en las estrategias y políticas, sin desviarse de la dirección utópica concebida. A su vez, la planificación utópica no puede circunscribirse a un ente burocrático, sino que debe ser participativa, pues es en la sociedad donde se gestan las ideas, se constatan los aciertos y errores y se ejecutan los planes.

En correspondencia con esta línea de pensamiento y si tuviéramos que aplicarlo a una sociedad democrática, en desarrollo y en proceso de cambio, se podrían visualizar varios principios o políticas educativas como guías esenciales para los programas y acciones del proceso educativo de un país [2].

En síntesis, podríamos derivar tres políticas fundamentales:

1. *Educación para la democracia.* Esta política tiene su base en el tipo de sociedad democrática, opuesta a cualquier tipo de totalitarismo, personalismo o involución de la participación. Se refiere, a su vez, en que todo miembro de la sociedad debe:

*a)* Recibir una formación como ciudadano democrático para una sociedad democrática.

*b)* Tener derecho efectivo a la educación básica considerada mínima, de modo tal que le permita realizarse plenamente como persona y como miembro participante de una sociedad presente y futura y en proceso acelerado de cambio.

*c)* Gozar de oportunidades reales para continuar su proceso de formación en el sistema educativo posobligatorio o básico de acuerdo con sus intereses, aptitudes y conocimientos, dando así sentido a la sociedad del aprendizaje permanente.

*d)* Recibir los beneficios que le permitan compensar posibles desventajas de origen social, cultural o económico.

*e)* Disponer de la posibilidad real de organizarse y participar activamente en las organizaciones de base de sus respectivas comunidades.

Con ello, no sólo se pretende democratizar la educación a través de la igualdad de oportunidades y de acceso, sino en hacer de todo miembro de la sociedad un auténtico demócrata, capaz de ejercer su libertad respetando la libertad de su congénere, no en competencia, sino en colaboración.

2. *Educación para la innovación.* El sistema educativo requiere necesariamente un impulso profundo en los procesos de cambios en todos los órdenes. Dichos cambios tienen que actuar en todas aquellas estructuras del sistema que inciden en el logro de

[2] Dichas políticas se basan en el análisis de la utopía, plasmadas en la versión preliminar al V Plan de la Nación del Sector Educativo de la República de Venezuela realizado por Miguel A. Escotet y que nunca llegó a ejecutarse.

la máxima capacidad de innovación, tanto en los sujetos participantes como en los procesos de gestión. De ahí que el sistema educativo tiene que estar orientado hacia el logro permanente de una vigorosa capacidad de innovación, transformación y creación de la sociedad. Esto es posible lograrlo si se orienta el sistema en tres dimensiones:

*a)* Transformación de la educación de élites en educación de masas, transformación que implica cambios en los métodos, estructuras, currículo, actitudes y patrones de prestigio.

*b)* Capacidad para incorporar al proceso educativo en forma permanente y adecuada a las condiciones sociales futuras, los avances y descubrimientos relativos a teorías, procesos y tecnologías.

*c)* Proporcionar a los miembros de la sociedad un tipo de educación centrada en el sujeto que aprende, relevante para sus condiciones, necesidades y aspiraciones y para los de la sociedad, que estimule su capacidad creativa y de generación de ciencia y tecnología.

Esto implica necesariamente la concepción de un hombre orientado hacia la innovación, aprendiz permanente capaz de adelantarse al futuro y a las exigencias que emanan de los cambios de pensamiento.

3. *Educación para el desarrollo autónomo.* El fin fundamental de esta política es orientar el desarrollo hacia el bienestar y el mejoramiento de la calidad de vida de la sociedad. Dentro de este propósito la orientación del sistema educativo debe estar al servicio del hombre y su medio, en forma tal, que le permita alcanzar, a través de la potencialidad creadora de la sociedad, la posibilidad de actuar eficazmente sobre su propio destino. Por tanto, esta política parte de un principio de que la educación no sólo atiende una demanda (posición desarrollista), sino que también la transforma en función de las metas de desarrollo deseable del hombre y su cultura. La contribución de la educación en la búsqueda del desarrollo autónomo se basa en las siguientes premisas:

*a)* Desarrollo del potencial científico y tecnológico del país, a través de la creación o potenciación de una estructura científica, tecnológica y administrativa propia que permita utilizar adecuadamente los recursos y su producción, a incrementar el conocimiento del hombre y proporcionar orientación y contexto al crecimiento económico.

*b)* Formación sólida del capital humano en las áreas prioritarias de necesidad nacional, entendiendo por áreas prioritarias no sólo las áreas de producción económica, sino las áreas relacionadas con los sistemas de valores, de decisión social, política y administrativa y sus correspondientes procesos de transformación.

*c)* Incremento del potencial de conocimiento y de transformación de valores que posee el sistema educativo mediante el soporte de los sectores de salud, recreación, nutrición y vivienda, como también de los sectores de la producción y la gestión.

*d)* Fomento, diversificación y desarrollo de las formas auténticas de expresión popular que determinan el afianzamiento de la manifestación cultural que identifica la nacionalidad.

*e)* Expansión de la educación nacional en el entorno internacional para que se

amplíe la capacidad de la sociedad a sobrevivir en la inevitable interdependencia de culturas y naciones sin pérdida de las señas de identidad.

Estas tres políticas fundamentales convergen en forma doble, por una parte se orientan a los fines de la sociedad deseable y, por la otra, se convierten en estrategias de la realidad para el cambio. Las tres se concretizan en la vieja aspiración del desarrollo del hombre como ente individual y colectivo. Pero no es suficiente con planificar el desarrollo nacional sin tener previstas las variables interventoras que puedan amenazar y aún destruir la transición hacia la utopía. Si bien todas las sociedades tienen una dinámica que se deriva de las condiciones propias de la vida de los hombres que las forman y de los objetivos señalados por ellos, a través de sus líderes, también es cierto que existen una serie de objetivos no previstos de carácter supranacional que son inherentes a las peculiaridades de los seres que forman la sociedad de naciones (Escotet, 1982). Los objetivos previstos pueden ser manipulados en los planes de desarrollo, pero los objetivos supranacionales son el resultado de las combinaciones sociales internacionales y también determinan la historia proyectiva de una sociedad en particular. Por tanto, el carácter histórico y futuro de un país proviene tanto de sí mismo como de los países que irremediablemente lo interaccionan.

Este carácter histórico es producto de la evolución cultural nacional e internacional. Los momentos sucesivos de esta evolución se fundan en el cambio mismo, sin que éste engendre necesariamente una crisis. El cambio que engendra una crisis es el que elimina un sistema de valores e introduce otro nuevo, como señaló Ortega y Gasset contraatacando la tesis de Spengler que preconizaba la decadencia de la cultura occidental. El cambio es la ley misma de la evolución, mientras la crisis es su ruptura. En definitiva, la crisis se produce por no estar preparados para el cambio. Es aquí donde radica el eje de acción de la planificación utópica en educación: formar al hombre para el cambio permanente y aun para la eventual crisis producto de la transición. Por lo demás, el cambio es algo inherente a todo el conjunto de culturas. Cualquier evolución importante en una cultura inmediatamente afecta al resto. La sociedad debe estar en capacidad de reducir la territorialidad sin menoscabo de la soberanía, perpetuar valores que se consideran esenciales para la cultura sin dejar de adentrarse al mundo del futuro y ser selectiva en el tiempo de cambios que la afectan.

Esto no significa incorporar valores externos indeseables a expensas de la eliminación de valores tradicionales deseables como de hecho está sucediendo. Por ejemplo, la situación actual de muchos países adquiere rasgos dramáticos al constatar que existen, al menos, dos culturas perfectamente definidas: por una parte, una cultura centrada en aquellos valores tradicionales que identifican las nacionalidades respectivas y, por otra parte, otra cultura que introduce valores de patrones culturales externos. El dramatismo se manifiesta cuando la sociedad relega a un plano secundario la cultura nacional y exalta y mantiene aquellos valores que caracterizan a la sociedad de consumo. Una respuesta coherente con el propósito esencial que anima al plan utópico tanto con el rescate de los valores sobre los cuales descansa la concepción del hombre implícita en el ideal más elevado de democracia social, como en la promoción de aquellos valores que dignifiquen el trasfondo humano y universal de la cultura

nacional, debe necesariamente abordar la problemática nacional en el contexto de sí misma y de la problemática internacional.

La sociedad debe entonces conocer el mundo que la rodea para así prevenir el etnocentrismo, que será una de las causas principales que definan el concepto de desarrollo en un futuro inmediato. Educar para el desarollo, para ese desarrollo utópico, es hacer del hombre no sólo un individuo sino situarlo en el contexto de una conciencia colectiva que lo lleve a un compromiso extraterritorial y extracultural: es decir, la humanidad como confluencia del proceso de perfeccionamiento individual.

## Conclusión

Cualquier reflexión sobre el futuro nos conduce a un examen de la educación y, por tanto, al perfil del hombre deseable. Dicho perfil no puede ser visualizado en la planificación realista, comprometida con una sociedad que coloniza a sus miembros para que acepten posiciones dominadas y definidas por un grupo poderoso y sempiterno, ya sea político o económico. Las élites no pueden ser concebidas para su propia perpetuación, sino para la transformación jerárquica de la sociedad.

Esta perspectiva se inserta en la planificación utópica en búsqueda no de una sociedad igualitaria, puesto que ningún ser humano es igual al otro, sino una sociedad ricamente variada en donde el trabajo de uno no le da autoridad sobre la vida del otro, en donde el trabajo se haría para cada uno y no como en la tendencia desarrollista, donde se crea al hombre para un trabajo determinado.

Nuestro planteamiento utópico sitúa al objetivo deseable entre el futuro explorado o previsto y el inexplorado. De ahí que el modelo de planificación sugerido es más dinámico que estático, pues mientras más nos acercamos al objetivo más se observa la necesidad de una nueva señal de orientación. Nuestro concepto utópico se refiere a ir más allá de lo que la estructura de grupos sociales permite en el presente, pero como producto de ambas fuerzas; tanto de los que promueven un nuevo modelo de sociedad, como de los que quieren perpetuar el modelo actual. En esta forma, la trayectoria resultante de una estrategia utópica, a veces avanza hacia el objetivo deseable y otras veces retrocede o tiende a desviarse hacia la dirección sustentada por los grupos involucionistas. Estas fluctuaciones son previsibles en la planificación utópica a través del análisis del conflicto de estrategias opuestas, análisis que permite reorientar en forma permanente las estrategias, pues todas ellas, independientemente de las desviaciones transitorias, convergen a un solo parámetro: la concepción ideológica precisada por una estructura coherente de propósitos o políticas cuyo conjunto excede a la suma de sus partes.

La viabilidad dinámica de la planificación utópica consiste, por tanto, en establecer alternativas de trayectorias y previsión de las fluctuaciones con el objeto de controlar el proceso y dirección hacia el objetivo deseable. A su vez, las estrategias utópicas constituyen la exploración de opciones enfrentadas y de variantes de trayectorias para alcanzar las políticas y, en definitiva, el objetivo deseable, pudiendo así elegirse una trayectoria provisional que tenga en cuenta las estrategias opuestas. En síntesis, la

planificación utópica requiere de un análisis dialéctico, altamente relacionada con el curso de la historia, las fuerzas sociales que la impulsan y los cambios deseabless de desarrollo que se buscan.

La planificación realista del Estado-desarrollista o Estado-respuesta como señala Matus (1972) o tienen una dirección del desarrollo equivocada o carecen de dirección precisa. El exceso de pragmatismo o la demagogia de sus líderes imposibilita a la sociedad analizar gestálticamente el desarrollo en una trayectoria a largo plazo, sin desviaciones que profundicen más la dependencia y hagan irreversibles los anhelos por una óptima calidad de vida.

El mundo empobrecido es consciente de sus pocas alternativas de vida. El pesimismo del hombre potenciado por el mismo, al punto de crear armas para su total destrucción, sólo puede ser engendro de una grave enfermedad que nos aqueja. Uno de los responsables de dicha enfermedad es el sistema educativo y a él le corresponde por derecho y deber, curar a la humanidad de esta epidemia que amenaza su total extinción.

Iberoamérica, como comunidad de naciones entrelazadas por el carácter histórico que conjuga más valores que las unen de los que las separan, puede ser el auténtico protagonista de un cambio de dirección en el ámbito mundial. Aurelio Peccei, presidente del Club de Roma, percibe este protagonismo iberoamericano. Dice:

> Las llamadas grandes potencias, y en manera aún más acentuada las superpotencias, están preocupadas, sobre todo, en defender sus intereses inmediatos, y encerrándose en el estrecho marco de sus privilegios actuales esperan poder navegar con relativa tranquilidad hacia un futuro separado del de los otros países. Actuando de esta manera carecen, sin embargo, a mi juicio, de perspectiva de porvenir, puesto que en esta hora de interdependencias globales un alto nivel de solidaridad también global es condición esencial para la sobrevivencia misma.
>
> Al otro extremo del espectro se encuentran los países más pobres de la comunidad mundial. Sin embargo, no se puede contar con ellos para una iniciativa de inspiración universal. Se debaten, en efecto, en una situación tan difícil y están de tal manera acorralados por exigencias urgentes, que no pueden, ni queriéndolo, dedicar muchas energías ni a su propio porvenir, y mucho menos pensar en el de los demás.
>
> América Latina se encuentra en lo que puede considerarse como una posición de justo medio en el panorama mundial. No tiene fuerza suficiente como para caer en la tentación de imponer su filosofía o su estilo al mundo; y, por otra parte, ha demostrado que no está dispuesta a aceptar imposiciones ajenas a su espíritu o a sus motivaciones culturales, sociales y políticas. América Latina tiene otras ventajas. En su conjunto no es ni tan desarrollada como para estar cautiva de una civilización esencialmente materialista, ni tan subdesarrollada como para no poderle dedicar a una empresa de envergadura planetaria un caudal importante de energías morales, intelectuales y políticas.
>
> Por encima de sus diversidades de clima, condiciones ambientales, instituciones y tendencias, tiene, además, una fisonomía histórico-cultural unificadora superior a la de otros continentes. Esta riqueza de valores y tradiciones comunes al ámbito latinoamericano puede obviar parte de sus deficiencias estructurales y gerenciales que, por el contrario, prevalecen cuando cada una de sus naciones piensa en sí misma o se presenta aisladamente en las instancias internacionales.
>
> El continente latinoamericano posee, finalmente, un elemento más que puede ser precioso en la búsqueda de los caminos más oportunos hacia un porvenir mejor, es

decir: una disponibilidad relativamente grande de recursos humanos. Particularmente notables son la preparación de muchos de sus jóvenes y el hecho de que ellos son, además, portadores de fermentos innovadores de fuerte inspiración humana.

América Latina tiene, por consiguiente, una variedad de condiciones para jugar un papel importante en la reorientación de la sociedad contemporánea con respecto a su futuro.

En necesario, por tanto, participar en la urgente búsqueda del destino individual y colectivo. ¿Puede renunciar un hombre a decidir sobre su propio destino? Hacerlo sería renunciar a su calidad de hombre y delegar indefinidamente tal propósito sería una situación similar a la renuncia de su propia naturaleza. Esta tarea comprometedora, singular y necesaria no puede detenerse ante los pesimistas, los involucionistas o los incrédulos. Posiblemente no existan en el momento actual todos los instrumentos de transformación, ni todas las respuestas a la serie de problemas que conllevan la planificación utópica. Pero de algo estamos seguros, de la necesidad inmediata de emprender la tarea, de que hay una dirección que nos remonta al sueño pragmático, que orienta nuestro pensamiento y da sentido a nuestra metodología, que nos perfila en el nuevo siglo una esperanza. Y robándole a la poesía, expresión creativa del hombre, vilipendiada por la tecnocracia que no valora la estética como legítima expresión del quehacer filosófico, recogemos la estrofa de un gran poeta de Iberoamérica, el venezolano Andrés Eloy Blanco, quien señalaba que «la renuncia es el viaje de regreso del sueño». Jamás renunciaremos a soñar que el hombre merece algo mejor que la realidad presente. Nuestro ideal de planificación es el de mantener los pies en la tierra y la cabeza en las nubes. La utopía es una lejanía de proximidad. La utopía es la antirrenuncia.

MIGUEL ANGEL ESCOTET
*Oficina de Educación Iberoamericana*
*Ciudad Universitaria*
*MADRID-3*

# De cómo don Antonio Machado dibujó nuestro rostro *

Tal vez el hecho de que vayamos a compartir algo de nuestro tiempo en la celebración de uno de los poetas más luminosamente misteriosos del viejo y sabio idioma castellano justifique el que yo comience esta charla compartiendo con ustedes una alucinación. Hace ahora cuatro años, menos unos escasos días, gocé de una alucinación a la que, entiendo que sin demasiada inmodestia, podría considerar como perteneciente a la familia de las alucinaciones machadianas. Quizá convenga, entonces, denominarla de otro modo, más apacible, más humano, y tal vez más profundo: una revelación. Sucedió así: una mañana de noviembre del año 1979, afeitando la barba de mi cara, vi en el espejo no mi rostro: el rostro de mi padre. Para ser más precisos: vi que mi rostro y el rostro de mi padre se fundían uno en otro, como si fueran de agua, y el agua dibujara un rostro que era a la vez el rostro cotidiano y casi distraído que ya me pertenece y el rostro súbito y casi milagroso con que mi padre, de cerca, de muy lejos, nos mira ya, camino de la disolución, camino de ese «vaso de sombra, oh pura sombra, lleno», para usar las palabras del maestro. Hacía ya algunos años que yo venía advirtiendo la presencia de la fuerza genética de mi padre instalándose, de manera lentamente enigmática, en ciertos gestos míos, en algún ademán, en tal o cual tono de voz. Yo sorprendía en mí, de vez en cuando, una actitud, una mamera de empezar a sentarme, un modo de entreabrir los labios o levantar las cejas, que estaban instalándose en mi sangre, y cuya procedencia era la vida entera de mi padre, incluida la presencia remota y memorable de sus propios abuelos. Me alegraban esos instantes en que la sucesión de los nudos que forman los calendarios sucesivos y el sucesivo amor me probaba que soy, como todos los hombres, un ser hereditario. Me alegraba saber que lo esencial del ser, el centro de la identidad, no es otra cosa que una deuda callada y sistemática. «Todo nuestro vivir es emprestado», nos dijo don Antonio, y me alegraba comprobarlo. Pero aquella mañana, al recibir, no en un gesto o en una fracción de mi cara, sino de golpe y totalmente, el peso misterioso de un ser que estaba ya sobre la tierra veintisiete años antes de que estrenara yo la luz del mundo, no recibí la habitual alegría, sino un imperturbable terror. Durante esa ya famosa fracción de un segundo brevísimo, que equivale a toda una era del corazón y que está destinada a contener los prodigios y las catástrofes, pensé: mi padre va a morir. Algo que no era inteligencia, que no era lucidez, que estaba más abajo de las leyes de la materia y la memoria, me dijo bruscamente que si la cara de mi padre habitaba en mi cara, mi propio padre estaba ya maduro para alojarse debajo de la tierra. Desconcertado y desvalido, quise hallar alguna seña lógica con que poder aminorar mi desconcierto. Recordé que mi padre había tenido ya un accidente cardiovascular, del que emergió

* Conferencia pronunciada el 15 de octubre de 1983 como clausura del simposium de homenaje a Manuel y Antonio Machado, celebrado en la Universidad de Dallas, Irving. USA.

vivo, sonriente y apacible. Pensé: se va a morir del corazón, pero, quizás, aún no, Dios mío. No conseguí tranquilizarme y salí de mi cuarto de baño, nervioso, demudado, y sintiendo que a mi padre no habría de arrebatármelo una cardiopatía sino una ley universal: los padres depositan lentamente su rostro sobre los rostros de los hijos y a partir de ese instante inician una rápida o laboriosa despedida. Pensaba en esto por el pasillo de mi casa, caminando como un borracho horrendamente sobrio. Llegué hasta donde estaba mi mujer y le dije: «Llama a mi hermano Julio; pídele que, si está libre este fin de semana, nos lleve a Tomelloso en su automóvil». Tomelloso es un pueblo agricultor de la provincia de Ciudad Real. En él hay una calle que se llama de Asia, y en esa calle hay una casa que mi padre y mi abuelo hicieron con sus manos. En esa casa nacieron mis hermanos, murió mi hermana, murieron mis abuelos paternos. En esa casa crecí yo y desde ella entré en la adolescencia. De aquel pueblo, de aquella casa, nos desalojó la pobreza, bajo el nombre de emigración. Ahora, casi toda aquella familia, junto a los nietos de mis padres, vivimos en Madrid; mis padres, a menudo, cada vez más frecuentemente, viajan desde Madrid a Tomelloso, y se quedan algunas temporadas habitando la casa aquélla, y cerca de las tumbas de los suyos. Llegamos, pues, a Tomelloso, creo recordar (casi es seguro) el día 3 de noviembre de 1979. Llamamos a la puerta de la casa. Mi padre nos mostró el jardín. Mi madre nos trajo la merienda y nos dijo que dos días antes había pasado la mañana, como es costumbre allá en mi pueblo cada primero de noviembre, «adecentando la tumba familiar».

Quiero que esta palabra, *tumba,* nos acompañe ahora hasta llegar a otra alucinación. Una alucinación enorme, inusitadamente real, colectiva y horrenda. Me refiero a la vida civil en la España de los años cuarenta. Aquel desvarío nacional, aquel bochorno, aquella caudalosa catástrofe (llamarle por su nombre, «guerra civil», me deja en la conciencia el escrúpulo de estar cometiendo eufemismo), aquella perturbación de nuestra pobre España, ¿cuántas tumbas sembró en la tierra española? Observad que no hablo de tumbas buenas y de tumbas malas, sino de tumbas solamente. Un gran poeta español, cuando era poco más que un muchacho, en el año 1937 y en zona de combate, escribió en una noche de vigilia:

*Tendidos están los cuerpos*
*que mi cuidado vigila,*
*tendidos y ya entregados*
*a la muerte o la fatiga;*
*uniéndolos y abrazándolos,*
*la tierra que nos afirma,*
*casi maternal acoge*
*el silencio y la ceniza*
*de los heridos que sueñan*
*vivir con el nuevo día*
*y de los muertos que tienen*
*desclavada la sonrisa;*
*se están uniendo las sangres*
*que no se unieron en vida,*

*solas ya sobre la tierra*
*para encontrarse caminan,*
*que la muerte no vendrá*
*vencedora ni vencida.*

Ese poema lo escribió Luis Rosales, que hizo la guerra (mejor sería decir: que la sufrió) en la zona de los rebeldes. «Se están uniendo las sangres / que no se unieron en vida / ...que la muerte no vendrá / vencedora ni vencida.» Para reencontrar en la poesía escrita en tiempo de guerra, o de la inmediata posguerra, esa misericordia general, esa ecuménica congoja, esa sabiduría que sólo nace lejos del odio y al calor de la compasión, es preciso que recordemos al Miguel Hernández que hizo la guerra (mejor sería decir: que la sufrió) en la zona republicana, y que escribió, en la prisión, versos paralelamente compasivos:

*...Tristes armas*
*si no son las palabras.*

*Tristes, tristes.*

*Tristes hombres*
*si no mueren de amores.*

*Tristes, tristes.*

Pero era inútil que dos poetas adversarios resultaran hermanos de dolor y de misericordia. Y era inútil que la sangre de los muertos diversos se juntara, bajo la tierra, en la misma desolación. Quizá a todos los muertos los unge la reconciliación. Pero los vivos siguieron irreconciliables, produciendo más tumbas. Luego acabó la guerra y la tierra española se quedó absorta de dolor y empapada de sangre, y la vida española era la imagen de la desfiguración y del estrago. Durante años interminables, depravados y huérfanos, la pobrecita España, llena de sangre, presos, muertos, huidos, terror, maldad, no será propiamente un pueblo: será una comunidad ojerosa, alucinada y astillada. Será una diversa soledad. Sólo se reconocerá a sí misma en un espejo: el de la desunión. Será el lóbrego paraíso de lo disperso, la metáfora de la separación. Para decirlo de una sola vez: España se quedó sin su rostro. Los azadones de los sepultureros, al tiempo que enterraban tanto muerto, desfiguraban la cara de España. Han pasado los años y mi país es hoy dueño de un bellísimo rostro: el rostro de la democracia. Pero es preciso que no olvidemos nunca que una vez la cara de España se quedó sin sus rasgos, que España se quedó sin su rostro, que todo el rostro de la España civil, materia de un Solana o un Goya súbitamente enloquecidos, quedó una vez convertido tan sólo en una mueca, una mueca asomada a los abismos del dolor, del odio y de las tumbas. Retengamos la imagen de esa España con sus rostro desfigurado y advirtamos, con asombro y con gratitud, cómo ha contribuido la poesía a que España reagrupe un bellísimo rostro. Y advirtamos, con gratitud y asombro,

cómo un hombre, un poeta (un poeta inmenso, es cierto), ha empujado con callada grandeza para que la poesía cumpliera ese prodigioso servicio.

La poesía no sufre nunca menos que la comunidad en donde canta y llora. España se quedó sin rostro y la poesía española se quedó también sin su cara. Tuvo que buscar otro, inventar otra, edificar pacientemente otra. Una cara que no sería la misma. No podía ser la misma. ¿Recordáis la poesía española en la década de los veinte, en el lustro admirable anterior a la guerra civil? La alegre agitación de las vanguardias, la asombrosa asunción de la generación del 27, la llegada jubilosa del surrealismo (no siempre jubilosa: el surrealismo de *Poeta en Nueva York* quizás es inmortal porque es prelógico y terrible, aterrado y premonitorio). Pero primaban la alegría, la energía creadora, la imaginación, la aventura, la libertad expresiva, la avasalladora invención. Casi nada de todo esto podía sobrevivir en los tiempos censurados de la posguerra, y no sobrevivió. Pero además, casi nada de todo esto podía servir, y no sirvió, al menos en un primer momento, para que la poesía española obtuviera el rostro que le pertenecía, un rostro que narrase una congoja y una resolución parejamente impetuosas. La poesía, lo repito, no sufre nunca menos que la comunidad en donde canta y llora. Y tal vez, la primera lágrima de la poesía española de posguerra fue vertida por la ausencia de rostro. Si el rostro de la vida española quedó desfigurado, el rostro de la poesía española quedó prácticamente devastado. De un lado, por cuanto las conquistas poéticas de preguerra, ni eran posibles ya, ni estaban capacitadas para abarcar tanta desgracia. De otro lado, porque el rostro concreto de casi todos los maestros pertenecientes a dos magníficas generaciones de poesía en lengua castellana quedaron silenciados por la distancia o por la muerte. Sólo tuvimos con nosotros a Manolo Machado, Aleixandre, Gerardo y Dámaso. Los restantes maestros de aquellas dos generaciones quedaron con nosotros sólo en forma de ausencia, sólo en forma de desazón. Eran algo parecido a una sentencia: la prueba de nuestra soledad, el testimonio de nuestra desgracia. Uso la palabra *desgracia* con premeditación, con convicción. Estoy completamente persuadido de que no ver el rostro de los seres a quienes admiramos y amamos es una lenta, sucesiva desgracia. Os ruego que penséis conmigo en lo que significa, dentro del corazón, allí donde todo es verdad porque todo está junto, soportar el escándalo, la mentira de la separación. En los años cuarenta, los jóvenes poetas españoles, incluidos y sobre todo los poetas de la generación del 36, estaban condenados a no poder tocar el rostro de la inmensa mayoría de sus admirados maestros. El severo rostro de Miguel de Unamuno ya no podrían tocarlo nunca. El de Federico, tampoco: crecería eternamente, pero ya nunca veríamos su mirada genial, abanicada por una sonrisa. El rostro grecoenlutado de Juan Ramón Jiménez deambularía su dignidad y su rigor por Puerto Rico y por los Estados Unidos y sólo sería dado, desde España, contemplarlo paralizado por la muerte. Los rostros de Cernuda, Guillén, Salinas, León Felipe, Larrea, Moreno Villa, Prados, Altolaguirre, Garfias, Rejano, Espina, Domenchina, varios de ellos imprescindibles y todos ellos necesarios, compondrían, juntos, nuestra hoguera de yelo, nuestro almacén de ausencia. ¿Y los rostros americanos, tan nuestros por entonces, tan nuestros para siempre? Huidobro moriría algo más tarde sin que le hubiéramos

visto otra vez. Al rostro de Neruda lo prohibió la censura. El rostro de Vallejo, que se afinó como el filo de una navaja a causa de la desesperación, la resignación y la fiebre, quedó para nosotros a la vez inolvidable e imposible, y su cadáver, ay, siguió muriendo. En cuanto al rostro envejecido de nuestro don Antonio, imposible en su cercanía, agigantando por la necesidad, yacía bajo la tierra del cementerio de Collioure. Tuvimos que buscarlo allí. El corazón de la poesía española lo tuvo que desenterrar. ¿Por qué precisamente a él? ¿Por qué a él más que a los otros?

En un estudio del crítico argentino Juan Carlos Curutchet dedicado a la obra de un poeta de la generación del 36 (no importa aquí y ahora especificar cuál de ellos: en los años cuarenta, todos ellos participaban de una misma dolencia), escribe: «Dentro del cuadro general de la inmediata posguerra, su poesía presenta un carácter nítidamente distintivo; tras las huellas de César Vallejo y de Antonio Machado, silenciosamente se sustrae a las dominantes de la época para intentar su peregrinación por los menoscabados senderos de la cotidianidad, su exploración de lo elemental. Su estética engañosamente sencilla tiene su correlación en la asimilación de una experiencia histórica bajo la forma del desengaño. Si a la generación del 27 correspondió cantar la plenitud de la vida (...), ahora corresponde verificar, en su íntima comunión con los objetos, en su despojamiento extremo, que no todo ha sido removido de cuajo por la guerra; que por encima y más allá de la amistad trunca, de las vidas cercenadas, aún queda una posibilidad de arraigo». Quiero citar ahora algunas frases de escritores de esa generación, pues creo que uniendo el contenido de esas diversas citas obtendremos un atinado análisis sobre el estado de ánimo de la generación del 36 (y, en general, del horizonte espiritual de la época) ante las ruinas que produjo la guerra en la sociedad y en la identidad cultural españolas. Rememora Aranguren: «Al sentirnos totalmente ajenos al rostro público de la vida española de la época, es normal que nos retrajésemos a la vida privada, la del hogar, la del amor a la mujer, el cariño a los hijos, la fraternidad con los amigos, la consideración filosófico-poética del tiempo en su pasar y en su recuerdo, de la muerte en su lento acercarse...» Ildefonso Manuel Gil, por su parte, recuerda: «Cuando nuestra poesía se ahondó en la memoria de la infancia, en la exaltación de la vida familiar, apuntábamos a los únicos valores que habían quedado en pie (...). Creo que casi todos los escritores de la generación del 36 estábamos decididos a escribir cara a la verdad y fuera del odio.» Luis Felipe Vivanco, refiriéndose a las propuestas eticoestéticas del grupo, agrega que se trataba «de recobrar una palabra poética al servicio de la vida misma, o que tuviera detrás de sí la mayor cantidad posible de realidad temporal, vivida desde el hombre, desde lo más indefenso y sucesivo de ser hombre». Y Pedro Laín Entralgo añade: «Nos juntó el dolor de nuestro pueblo. No su saña, aunque entonces la había, sino su dolor.» Rescatemos, en fin, lo esencial de esa pena retrospectiva y de aquella disposición para sobrevivir, para rehacer el rostro: la poesía española de aquella infortunada etapa que sucedió a la guerra, inicia su peregrinación «por los menoscabados senderos de la cotidianidad, su exploración de lo elemental». Aquella aventura poética, arrebatado el júbilo del 27 y las vanguardias, cenicienta de tumbas y menesterosa por la ausencia de casi todos los maestros, ahonda la mirada hacia el afecto esencial e inmediato, se

demora en «la consideración filosófico-poética del tiempo en su pasar y en su recuerdo, de la muerte en su lento acercarse»; exalta el misterioso prodigio de la infancia; se aleja, aterrada, del odio. La palabra poética busca enriquecerse —pero de un modo despojado— con «la mayor cantidad posible de realidad temporal». Y queda absorta no ante la saña sino ante el dolor. Pretende, en fin, agruparse en torno al proyecto de una épica de la misericordia, una épica de la temporalidad y una épica de lo cotidiano. En resumen: una épica de la intimidad. ¿De la mano de quién podía llevarse a cabo esta aventura? Sin duda alguna, de la mano de Antonio Machado. Por supuesto, tanto aquellos poetas de la generación del 36, como los más sobresalientes de dos generaciones posteriores, proclamarían sus deudas con diversos, numerosos maestros. Pero entre todos ellos, durante varias décadas de la vida literaria española, sobresale un maestro. En la posguerra, sobresale de un modo gigantesco. Nadie como don Antonio Machado había ido jamás tan al fondo de la intimidad. Nadie había llegado tan alto en la expresión del desconsuelo y el consuelo. Nadie con tan sabia serenidad, con tan serena sabiduría, había mostrado la inmensa joyería emocional que se contiene en el menesteroso y casi inadvertido acontecer de lo diario. Nadie había hallado en la escalera de lo cotidiano el recodo en donde nos aguarda el resplandor de la revelación. Nadie, nunca, jamás, nos había hecho llorar hablando de las moscas. Nadie, nunca, jamás, había advertido que una ramita verde sobreviviente a un tronco seco era, pura y sencillamente, la historia de nuestro corazón. Nadie como él supo nunca animar y convertir en familiares nuestros los chopos repetidos, fantásticos, bajo el agua del río; los montes cárdenos, igual que abuelos ateridos; la conversación afectuosa de la monotonía; el proteico monólogo del agua de las fuentes; el sobresalto secular que convulsiona la emoción desde las notas doradas de las canciones infantiles. Nadie, jamás, había deambulado con tanta parsimonia enigmática al fondo de las galerías de nuestra alma. Y, sobre todo, nadie, como él, nos había revelado que hay un lugar del suceder, un instante en nuestra conciencia, en donde todo lo que tenemos y lo que hemos perdido, todo lo que sabemos y todo aquello que ignoramos, permanece reunido: ese lugar, o instante, o prodigio, es el tiempo. En ninguna poética que haya creado nuestro idioma alcanza el tiempo un protagonismo tan esencial, constante, tan misterioso y compasivo como en la poética machadiana. Estoy hablando a especialistas y sé muy bien que intentar demostrar esto que digo podría ser considerado sencillamente como una impertinencia. Sin embargo, quiero que recordemos un poema (uno de tantos poemas machadianos que podrían servirnos de apoyo en este análisis y esta celebración), no para demostrar lo evidente: para disfrutar, una vez más, la palabra poética en su más misteriosa hondura:

*Esta luz de Sevilla... Es el palacio*
*donde nací, con su rumor de fuente.*
*Mi padre, en su despacho. —La alta frente,*
*la breve mosca, y el bigote lacio—.*

*Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea,*

*sus libros y medita. Se levanta;*
*va hacia la puerta del jardín. Pasea.*
*A veces habla solo, a veces canta.*

*Sus grandes ojos de mirar inquieto*
*ahora vagar parecen, sin objeto*
*donde pueden posar, en el vacío.*

*Ya escapan de su ayer a su mañana;*
*ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,*
*piadosamente mi cabeza cana.*

¡Los genios son, ciertamente, tan fieles a sí mismos! Encontramos en este prodigioso soneto una caricia a muchos de los temas recurrentes de don Antonio, una mirada afectuosa y compasiva a varios de los elementos fundamentales de su mundo poético y que son, a la vez, un perenne alimento de su memoria. Vemos aquí un recuerdo a su luz de Sevilla (ya recordáis que recién muerto halláronle en la ropa un pequeño papel con un verso admirable, finísimo, temporal y conmovedor, que él escribió tal vez como un grito suave, como si fuera un epitafio: «Estos días azules y este sol de la infancia...»). Encontramos también un saludo a su lugar de nacimiento; una mención al rumor de sus fuentes, ese rumor con el que tanto dialogó en su vida poética y, presumiblemente, en su vida de solitario; una mención, sin duda emocionada, a ese animal trivial que llamamos la mosca, y al que Machado incorporó a la historia de la lírica castellana; una mención al jardín, y a esa especie de pastor del jardín: la puerta del jardín; una mención a la formidable facultad de hablar solo (él escribió también: «quien habla solo espera hablar a Dios un día»); una leve alusión al vacío, al ayer, al mañana, a la edad y a la misericordia. Todos ellos son temas esenciales en don Antonio. Y todo ello está aquí congregado en la celebración del aparente protagonista del poema: don Antonio Machado y Alvárez, *Demófilo,* aquel gran hombre de investigación y de amor, imprescindible dentro del horizonte cultural del siglo XIX y a quien el siglo XX aún debe una reparación y un rescate. ¿Por qué *Demófilo,* el protagonista más visible de ese mago poema, no es el protagonista único, y ni siquiera el principal? Porque el protagonista esencial en la poesía de don Antonio es el tiempo. Quizá no tanto, como él mismo lo afirma, el tiempo heraclitano, el tiempo que transcurre, ese agua que no besa dos veces la misma piedrecita del río, sino el tiempo de la conciencia, de la conciencia emocionada, el tiempo en donde todo, conducido por la memoria, está junto y reunido, constituyéndose en eternidad. Así, hay un instante en estos versos en que ya no sabemos quién es padre y quién hijo, cuál Antonio es el padre de quién, y ni siquiera sabemos si quien emerge dubitativo hacia el jardín, hablando solo a veces, cantando otras (¡Santos Dios, qué verso tan maravilloso!), es *Demófilo* o es nuestro don Antonio. En resumen: ese poema al que llamamos mago, desafía a la muerte y hasta, si me lo consentís, yo diría que la vence, que la exorciza, que por lo menos la retira. ¿Y qué otra cosa, Dios mío, qué otra cosa necesitaba la poesía española, si quería ser verdaderamente civil, compasiva, veraz y

solidaria, sino alejar la muerte, exorcizarla? Durante muchos años, esa fue la más desesperada y puntual necesidad de España y, consecuentemente, de la poesía española. Nada en el arte es fortuito, y ya vemos que la influencia de Machado en la poesía española fue una fortuna, y diría más: fue una fortuna inexorable. Nadie había como él para enseñarnos a meditar, a reencontrar el prodigio de lo diario, el esplendor del hecho cotidiano, el encuentro del pálpito de la conciencia. Nadie había como él para enseñarnos a visitar las galerías del alma propia y para descubrir que el tiempo es como un animal bovino que nos lame la cara y nos consuela. En la primera etapa de la poesía española de posguerra el consuelo es un protagonista y ese consuelo llega desde la fuente machadiana.

La influencia de Machado no fortaleció únicamente a aquella generación del 36. Esa influencia se extendería, por lo menos, a dos generaciones posteriores y, en realidad, quedaría instalada para siempre en la historia de nuestra lengua, formando parte no ya tan sólo del rostro de nuestra poesía, sino también del misterioso rostro del idioma español. Una parte de las obras de don Antonio serviría, como ya lo hemos visto, para contribuir a la reconstrucción del rostro de la poesía de los años dilatados de la posguerra (sí: las guerras civiles son peores, pues las posguerras duran más). Otros momentos de su obra (partes de *Campos de Castilla,* muchas páginas escritas durante la contienda), junto a su conducta civil, servirán, un poco más tarde, para fortalecer la obra poética, e incluso parte de la poesía civil (hay que pensar en Blas de Otero, en Eladio Cabañero, en José Angel Valente y en muchísimos otros), de los poetas más sobresalientes de dos generaciones. La segunda, la generación llamada del 50, y hoy llamada también «la de los niños de la guerra», será, prácticamente en bloque, machadiana. La anterior, una generación de poetas algo más jóvenes que los del 36, y que por el momento no ha sido todavía estudiada en forma de grupo (a ella pertenecen poetas de tan altísima temperatura como Blas de Otero, José Hierro, José Luis Hidalgo, Alfonso Canales, José Luis Prado Nogueira, Miguel Labordeta...), tiene a Machado por uno de sus más radicales maestros. No me es posible, ahora y aquí, comentar ni siquiera los instantes más altos de la deuda de estos poetas, proclamada o tejida en su propia poética, con la riqueza machadiana, con el magisterio de nuestro buen maestro. Permitidme tan sólo que os lea un poema de uno de ellos, en representción de todos. Es un soneto de José Luis Prado Nogueira, y lo he elegido también porque, siquiera de pasada, nos ayuda a aludir a algo que, en mi opinión, no ha sido suficientemente valorado en Machado: su extraordinaria originalidad. La sencillez casi alarmante de su inconcebible lenguaje suele ocultar a su asombroso ímpetu inventivo. No es éste hoy nuestro tema. Quede sólo apuntando y ojalá que alguien quiera dedicar a esa investigación algunos años de su vida. Ello nos serviría, entre otras muchas cosas, para acallar el desdén encubierto o expreso que sienten por la poética machadiana los cancerberos de la modernidad, los adoradores de la originalidad excluyente, que suelen ser, a veces, fiscales de una originalidad nutricia y enigmática que no alcanzan a comprender. Dice así el soneto de Prado:

*Palabras adjetivas, castellano*

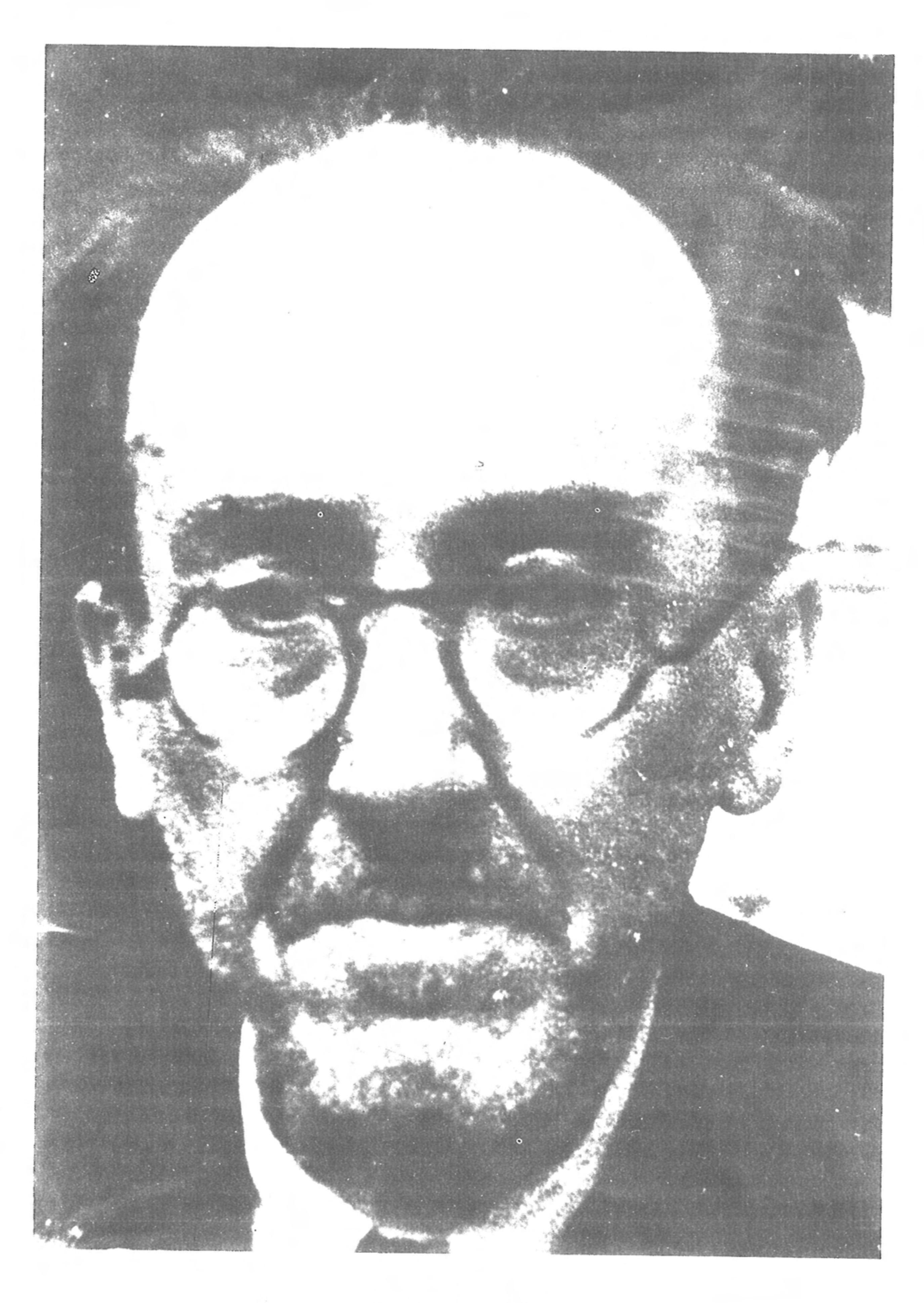
*útil, correcto, suave. (Polvoriento,*
*húmedo, triste, claro.) ¡A tomar viento,*
*versos míos, tormentas de verano!*

*¡Como Machado, el andaluz soriano...!*
*(Cárdeno, gris, dorado, ceniciento.)*
*Esto fue singular, esto fue invento,*
*esto: Moncayo frío, Urbión lejano.*

*¡Y yo echándole un pulso a mi demonio,*
*yo arriesgándolo todo al desafío,*
*yo arruinando mi escaso patrimonio!*

*Como Machado, el pobre... (Azul, sombrío.)*
*Con palabras de Antonio y como Antonio,*
*¡cuándo haré yo un soneto así, Dios mío!*

Si no podemos escribir así (no, no podemos) por lo menos que no se diga nunca que fuimos tan torpes y tan desvariados como para ignorar de qué manera caudalosa don Antonio contribuyó a que la poesía española de las últimas décadas encontrara su identidad, encontrara su rostro; hallara en él (también en otros, mas sobre todo en él) su misión de consuelo, su oficio de revelación, su temperatura moral. Esta palabra, la palabra *moral,* es clave en toda la obra de conjunto de los poetas de la generación del 50. Y no es casual que casi todos ellos se sepan y se proclamen machadianos. Veremos, ya muy rápidamente, unos cuantos ejemplos. En una antología poética publicada en el año 1968, el antólogo, José Batlló, hace varias preguntas a las antologados. Una de ellas inquiere sobre cuáles maestros han influido en la poesía española hasta esa fecha. Francisco Brines responde que el magisterio (es la palabra que utiliza) de Machado sobrevive y reaparece en la poesía actual. Carlos Barral duda de esa influencia («Yo creo que es más producto del exceso de admiración y que la influencia de don Antonio es menos de la que se presume»), pero no logra evitar el tener que citarlo, y tiene que consentirse a sí mismo escribir que «casi todos los poetas modernos se pretenden de la familia literaria de Machado». (Por lo demás, no veo muy claro qué cosa sea el exceso de admiración, no veo muy claro cuál es la diferencia entre esa admiración y la influencia, no veo muy claro por qué habrían de proclamarse machadianos quienes así no se sintieran; finalmente, en el mismo Barral se produce un sospechoso acto fallido al llamar a Machado «don Antonio», como solemos llamarle todos los machadianos in fraganti o presuntos.) Eladio Cabañero escribe textualmente: «El poeta que más me importa es Antonio Machado». Gimferrer condesciende a suponer que de Machado «influyó más su ejemplo personal que su poesía», con lo que, por lo menos, confiesa no lograr omitir la cita. Angel González dirá que Machado proyecta una influencia «decisiva en las dos últimas décadas, y que se deriva tanto de su forma de abordar los problemas estrictamente poéticos como de su manera de interpretar la realidad y de integrarla en su obra». José Agustín



*Don Antonio Machado.*

Goytisolo enumera a ocho grandes poetas como tejido de influencias en la joven poesía española, y cita, en primer término, a Machado. Joaquín Marco añadirá la mención de una influencia del Machado prosista. Carlos Sahagún, al escribir los nombres de los tres poetas que le son más queridos y a los que juzga los maestros de su generación, menciona, en primer término, a Antonio Machado. En cuanto a José Angel Valente, uno de los poetas más reflexivos y perfectos del grupo, al recordar, en un escrito sobre la Residencia de Estudiantes, una visita al cementerio de Collioure, dirá de don Antonio: «No era sólo la memoria de un poeta lo que nos convocaba, sino su valor total como símbolo de un conjunto de virtudes que él encarnó y cuya continuidad nos parecía indispensable»; y en otro texto mencionará a Machado como una figura maestra. En suma, como ya lo dijimos, la generación del 50, prácticamente en su totalidad, conservará por la obra de Machado el fervor que se iniciara en la generación del 36 y que no cesó nunca. Y si aquella generación, más torturada por la guerra y la alucinación de una posguerra embadurnada por el odio y sufriente de muchos muertos y muchos exiliados, se arrimó, sobre todo, al Machado profesor de misericordia, más tarde sería completado el fervor mediante la proclamación del Machado preocupado por el tejido civil en que los seres humanos desarrollan su vida y, a menudo, la pierden. Así, unos poetas pondrían de manifiesto su fervor por la dimensión poética (pero también civil, en tanto que consolatoria) del Machado del intimismo, del agricultor de la dulce fruta de la cotidianidad, del maestro de las revelaciones de lo diario, del paciente lector del tiempo, y otros poetas pondrían de manifiesto su fervor por la dimensión civil (pero también poética, en tanto que solidaria) del Machado del 98, el intelectual regeneracionista, el enamorado de España, el nombrador incomparable de las tierras, las ciudades, las gentes, y el hombre conturbado por la catástrofe, y humilde e inexorable defensor de la dignidad. Unos y otros, incluso creyéndose adversarios, se van complementando en el esfuerzo por articular un rostro a la poesía española, y en ese esfuerzo caminan llevados de la mano del maestro. Y ahora, cuando advertimos que en el rostro de la poesía española de estas últimas décadas los rasgos que más brillan, que más consuelan y que más dignifican, son la intimidad del ser y la fraternidad del ciudadano, comprendemos que la deuda que tenemos contraída con Antonio Machado (triple deuda: como lectores de poesía, como seres perplejos entre las galerías del tiempo, y como ciudadanos realizados en la fraternidad) es una deuda realmente impetuosa. «Todo necio —nos dijo— confunde valor y precio.» El valor de la obra de Machado nos hace sus eternos deudores. El precio que debemos pagar, siquiera en forma de intereses de esa deuda que con tanta exactitud nos excede, es una gratitud que, para ser medianamente justa, se esforzará en sobrevivirnos.

* * *

Amigos: a esta conferencia aún le falta una página. La voy a improvisar, pero antes os contaré por qué no ha sido escrita. La tarde en que empecé a escribir las cuartillas que acabo de leeros redacté las tres primeras páginas, esas en las que hablaba del rostro de mi padre, de mi rostro, del doble y mismo rostro. Al día siguiente, mi padre

ingresó en una clínica y durante unos cuantos días (hace muy pocos días aún) vivimos el horror de un conjetura que, por fortuna, no ha llegado a ser realidad. En este momento, posiblemente, mi padre ya habrá salido de la clínica, o estará a punto de salir. Habrá salido o saldrá vivo. Tal como yo tenía pensado el final de esta conferencia, durante el tiempo en que mi padre estaba indeciso entre continuar amparándonos o llenarnos de desamparo, la página que falta no podía ser escrita. Ahora ya puede ser improvisada. En esa página yo quería decir lo siguiente: el rostro de mi padre sigue vivo, y sigue siendo bellísimo y digno, impetuosamente delicado; sigue siendo mi raíz y mi ejemplo. Cuando se muera, ese rostro lo llevaremos todos sus hijos, que somos cinco, con el orgullo, la sencillez, la decisión, el coraje y el agradecimiento con que se lleva una bandera.

Pues bien, del mismo modo, si algún día sucediese algo que derribase una vez más el rostro de la vida civil española y, por tanto, el rostro de nuestra poesía, es seguro, es absolutamente seguro que, desde las ruinas, los próximos hombres de España, incluidos los próximos poetas españoles, volverían a articular de nuevo el rostro de nuestro país, el rostro de nuestra poesía. Tal vez todas las palabras tienen rostro, pues que son seres vivos. Y tal vez, paralelamente, todos los rostros están diciendo una palabra. La palabra que está diciendo la poesía española en este instante, junto con toda la sociedad de mi patria, es la palabra libertad. Creo que la oportunidad de poder proclamar esa bellísima palabra es una deuda que tenemos con muchas gentes y con muchos años. Creo también que, entre esas gentes a quienes debemos gratitud, el más grande, el más conmovedor, es Antonio Machado.

Muchas gracias.

FELIX GRANDE
*Alenza, 8*
*MADRID-3*

# Dos historias

## Cacería

*«When we do not know what life is,*
*How can we know what death is?»*

CONFUCIO

*Presionó ligeramente sobre la punta de la flecha hasta que en la yema del dedo pulgar apareció una gota de sangre. Luego volvió a levantar la vista al cielo. La brisa de la mañana raspaba con uñas heladas su cutis y ponía intensidad adicional en su mirada.*

*Allá arriba, el ave de rapiña seguía volando en círculos concéntricos cada vez más reducidos, acechando su presa. La silueta precisa y oscura del pájaro se recortaba limpia contra el cielo azul. El cazador apuntó la ballesta.*

*Hacía un largo rato que observaba. Había calculado y mediado la amplitud de círculo monótono que el pájaro describía en su vuelo. Tenía ya grabados en su mente, con precisión de figura geométrica dibujada a compás, cada uno de los puntos que el ave iría ocupando progresivamente en el espacio a lo largo de su trayectoria exacta y pronosticable. La mirada del ballestero había ido llenando el espacio vacío con una sucesión de círculos progresivamente menores que, para su ojo experto, resultaban tan visibles como la propia imagen reflejada en un espejo. No en vano era dado a la introspección y maestro en el arte de la cetrería.*

*Acecho paciente el interminable recorrido circular del gran pájaro. Lo siguió y comprobó y ratificó mientras cada músculo de su brazo derecho se sincronizaba con el vuelo del ave. Llegó al fin el momento en que toda su mente estuvo dócilmente sometida al timón de sus ojos, y el cuerpo todo concentrado en su mente con la misma tensión prístina que tenía la cuerda de la ballesta. Entonces dejó partir su flecha. Sabía, con la misma certeza que su pie se asentaba en la roca, que flecha y ave se unirían en mortal ayuntamiento en un punto preciso del espacio, hacia el que el gran pájaro se encaminaba ineluctablemente desde segundos antes de que la mano experta dejase volar libremente el dardo mortífero.*

*Comenzó después a caminar hacia el lugar donde había previsto que el cuerpo de su presa caería sobre la tierra con la pesadez inerte de una piedra. Iba absorbiendo a aspiraciones lentas la fragancia del tomillo y de las yerbas aromáticas quebradas por sus botas o agitadas por su pantalón de cuero oscuro. Sabía que llegaría al punto deseado con tiempo para ceñir, entre sus manos delgadas y musculosas, el cuerpo aún palpitante del gran pájaro moribundo. Que sentiría en su propia piel helada el calor de la sangre que aún seguía brotando a borbotones rítmicos del cuerpo por el que segundos antes discurriera aprisionada cual atleta en una pista sin punto de salida ni meta de llegada. Que las postreras palpitaciones de aquella presa cobrada al iniciarse el día, le ayudarían a esperar el cumplimiento de su propia cita inaplazable y próxima con la misma indiferencia con que el ave real había visto llegar por los aires la flecha portadora de una muerte concreta y puntual.*

# Un tipo de unos cuarenta años

*Me fijé en él porque, incluso en este barrio, no es frecuente que un tipo se meta en una bodega a las ocho y media de la mañana, como si hubiese pasado toda la noche esperando que la abrieran, y compre una botella de güisqui al buen tuntún, sin fijarse siquiera en la etiqueta y desperdiciando dos pesos por lo menos con su distracción. Y menos frecuente aún es que un tipo así pague con un billete de la camisa con el gesto de quien quema el último cartucho o de quien está acostumbrado a empezar cada nuevo día cambiando uno de los grandes.*

*Carlitos, el bodeguero, tampoco las tuvo todas consigo y anduvo dándole al billete más vueltas de lo normal entre sus dedos regordetes y sucios, aunque al final debió pensar que mejor era no buscarle querella a un tipo así y que, además, durante la jornada tendría sobrada ocasión de librarse de aquel billete que de tan verde y lustroso parecía falso. Lo que sí hizo Carlitos fue echarle un vistazo largo y detenido a aquel sujeto que venía a fregarla tan tempranito.*

*Lo segundo que el tipo aquel inventó fue meterse directamente en la tienda de los coreanos. Por el cristal del escaparate de los fiambres y las conservas vi cómo acariciaba con el zapato derecho el gatito gris que el coreano y la coreana habían llevado a su negocio la semana anterior, seguros con la loca esperanza de que algún día el felino les ayudase a librarse del rebaño de ratas que heredaron del italiano ese que les vendió la tienda antes de mandarse mudar a Nueva Jersey para pagar menos impuestos, según estuvo contando varios días sin parar el muy mafioso. El caso es que le apartaba de sí sin violencia, empujándolo suavemente con la punta del zapato mientras descansaba el peso de su cuerpo sobre el pie izquierdo.*

*Al final, la coreana gordinflona y ceremoniosa le entregó la pequeña bolsa de papel marrón que contenía lo que el tipo había encargado, y él la pagó con el billete de diez pesos que Carlitos le había dado en el vuelto. También la coreana se llevó un buen susto, pero con el poco tiempo que hace que son dueños del negocio que antes fue de Torelli, ni siquiera en sueños se habría atrevido a dudar abiertamente de un cliente de aspecto respetable. Le devolvió ocho dólares y unas monedas y le deseó un buen día con su tradicional inclinación de cabeza, pero el sujeto ni siquiera contestó, limitándose a echar un último vistazo al pequeño bastardo peludo antes de abandonar la tienda.*

*Creí que iba a seguir con sus compras, y hasta comencé a hacerme apuestas a mí mismo sobre el lugar en que se metería a continuación. Pero las perdí todas. Apenas caminó dos docenas de pasos, y ya se metió en el café «Los tres hermanos», donde a esta hora Ramón atendía la barra, mientras Jerónimo, que es el más retorcido de esos tres boricúas retorcidos donde los haya, manipulaba las sartenes en la cocina. Decidí gastarme veinte centavos en una taza de café y en echarle una mirada más de cerca al tipo aquel.*

*«... y dos tostadas sin mantequilla», le oí decir aun cuando empujé la puerta de cristal y sentí en pleno olfato la bofetada de los millones de huevos y de lonjas de tocino fritos y refritos en aquel café apestoso desde hace cientos de años. Tenía una voz normal, aunque hablaba un poco bajo y hacia adentro, como suelen hacerlo las personas que han vivido solas mucho tiempo, y su acento era de allá continente abajo.*

*El tipo aquel debía tener unos cuarenta años. Llevaba lentes blancos sin aros. Una camisa de manga corta a cuadros blancos y azul pálido con el bolsillo sobre el corazón: el mismo del que había sacado el billete de veinte dólares. Los pantalones eran color gris claro y no estaban muy limpios, y los mocasines marrones habrían agradecido un poco de betún. Se peinaba hacia atrás, y entre el azul del pelo le relucían metálicas las canas. Tenía el rostro alargado y huesudo, pero*

*aparentemente sereno, como el de alguien que hubiera sido feliz en otra época y aún llevara dentro algún rescoldo de esa felicidad. Aunque, pensándolo bien, no creo que ese fuera su caso.*

*No sé por qué, pero desde el principio no lo creí. Tal vez por la rapidez nerviosa y concentrada con que empezó a escribir tan pronto como Ramón se hubo apartado de él dejando sobre la mesa un vaso de zumo de naranja, una taza de café con leche y dos tostadas. ¡Tremendo desayuno para un tipo que lleva tres cuartos de litros de güisqui importado en una bolsa que acaba de ponerse ante los ojos, encima de la mesa! El caso es que no me lo creí y que además tenía razón en no creerme aquello de la serenidad, aunque entonces no pudiera estar seguro y tuviera que conformarme con un simple presentimiento.*

*El tipo escribía metódicamente en las pequeñas hojas del cuadernillo que había comprado donde los coreanos. Iba ya por la tercera carilla cuando se bebió el vaso de zumo de naranja, asiéndolo con la mano izquierda y sin levantar la vista del cuadernillo. Pasó otra página y siguió escribiendo. Ramón iba a acercárseme en cualquier momento, lo vi, y a sugerirme que le pidiese otro café. El tipo aquel seguía escribiendo con una constancia seguro y desesperada. Me fijé que tenía manos de maestro, de alguien que no ha trabajado nunca con otras herramientas que libros y papeles. Cuando levantó la cabeza y miró hacia mí, me di cuenta de que ni siquiera me estaba viendo. Aunque me enfocaba con sus ojos, en realidad estaba mirando para dentro de sí mismo. Tal vez estuviese viendo en ese instante a la persona a la que ya llevaba escritas media docena de páginas de esas que están atravesadas de izquierda a derecha por una fina raya azul.*

*Se me ocurrió que una carta así sólo se escribe para pedir ayuda. Se me ocurrió también que una carta así únicamente se le puede escribir a alguien de quien se espera desesperadamente que le ayude a uno; alguien que probablemente es una mujer. ¿Qué otro sentido podía tener, si no, que un tipo se pusiera a escribir una carta en un lugar como aquél a las nueve de la mañana? Pero Ramón venía ya hacia mí con su gesto especial y yo no quería seguir tragando café sólo por curiosidad, así es que me mandé mudar.*

*El sujeto tampoco se quedó allí dentro mucho tiempo. Si acaso, el necesario para escribir un par de hojitas más, masticar media tostada y largarse el café para el cuerpo de un solo trago. Luego cruzó la calle y recorrió las tres cuadras que yo esperaba que recorriese; iba con paso cansino y con los hombros más hundidos que antes.*

*Me habría gustado entrar detrás de él en la oficina de correos y tratar de ver, por encima del hombro, el nombre y el lugar a los que había dirigido su decena de hojas quién sabe si colmadas de ruegos, de explicaciones, de reproches o quizá sólo de recuerdos compartidos con la persona de quien el tipo creía poder conseguir aún alguna ayuda. Pero no me atreví. Desde el principio tuve claro que con aquel sujeto no se podía uno descuidar. Había demasiada frialdad, demasiado vacío en las vibraciones que emitía. En cambio, no me quedé con las ganas de saber dónde estaba alojado exactamente. Al fin y al cabo, estamos en un país libre, y un hombre puede caminar en la misma dirección que otro durante ocho cuadras, manteniéndose siempre a la misma distancia detrás de él y procurando no dejarse separar por los semáforos rojos, sin que eso signifique inevitablemente que el que camina delante sea el seguido, y el que camina detrás el seguidor. Sobre todo, si al que camina delante le importa un carajo lo que pueda suceder a sus espaldas.*

*El caso es que esa apuesta podía haberla ganado, pero no me la hice. De tan fácil como era, quizá. Porque la verdad es que era cosa de niños, acertar que el tipo aquel sólo podía vivir donde vivía. Es decir, que sólo podía estar alojándose de paso en el lugar más próximo y barato existente al sur de la calle Catorce. Por eso no me sorprendió lo más mínimo verlo meterse en la calle*

*Trece, caminar media cuadra por la acera de la izquierda, sorteando los grandes cubos de basura metálicos y las bolsas de plástico destripadas y malolientes, y subir los cinco peldaños del edificio con la fachada pintada de color rosa y con una gran cabeza de mujer, también rosa, sobre el portal de entrada. Lo único que me sorprendió y aun eso sólo a medias fue ver que el tipo metía la mano en la bolsa de papel y empezaba a desenroscar el tapón metálico de la botella de güisqui sin esperar siquiera haber llegado al pasillo húmedo y hediondo hacia la mitad del cual, a la izquierda, arranca el tiro de la escalera de ese caserón mitad pensión-burdel y mitad casa de vecindad para hispanos, como todos los edificios de esa calle.*

*Me quedé mirando un rato a la vieja de pelo blanco y bata de flores que, como cada mañana, tironeaba de su tiñoso perro negro y ventrudo tratando de evitar que se cagara frente a la escalinata misma por la que se había perdido el tipo aquel de unos cuarenta años. Me lo imaginé incluso tirado sobre la cama, en alguna de las habitaciones del segundo piso, que son las más limpias dentro de lo que se puede esperar de un sitio así, y con la botella de güisqui bien pegada ya a los labios. Luego me di media vuelta y empecé a caminar hacia la Primera Avenida. Cuando llegué a la esquina ya me había olvidado de todo aquel asunto.*

*El asunto, en cambio, no se olvidó de mí. Apenas me dejó tranquilo durante unas horas, en realidad. Lo justo para que se acabase la mañana y para que las calles del barrio comenzaran a llenarse de chiquilines que regresaban de la escuela. Para que en el patio con suelo de cemento que por estos pagos hace las veces de parque deportivo, apareciese la primera pandilla de adolescentes musculosos y sobrealimentados provistos del descomunal transistor que escupía música rock a todo volumen, dispuestos a arruinarle la vida a todo ser viviente de oído delicado durante el resto de la tarde y buena parte de la noche.*

*Yo me hallaba de vuelta en la bodega de Carlitos consiguiéndome una de esas botellas de vino aplastadas y con la etiqueta negra de «Midnight Express» (¿a dónde carajo correrá todo el tiempo ese maldito tren de la etiqueta, digo yo, como no sea hacia el mismísimo centro del infierno?) para que me ayudara a espantar recuerdos durante la noche en alguna tertulia callejera, cuando oímos el aullido entrecortado de la sirena.*

*—Nunca he entendido por qué demonios tienen que meter tanto ruido sin necesidad —dijo Carlitos.*

*—Porque les gusta, hombre —le respondí, pero para entonces ya me estaba mandando mudar de la bodega con la botella en un bolsillo de la chaqueta y un presentimiento en la cabeza.*

*Y no me falló. La ambulancia, que había bajado por la Segunda Avenida, torcía en ese momento a la izquierda y se metía por la calle Trece armando una escandalera de las cien mil putas. Me fui detrás sin prisa y sin curiosidad como quien va al mismo cine a ver la misma película por tercera vez. El trasto escandaloso aquel era una de las ambulancias blancas con listas anaranjadas del Hospital de la Universidad de la Ciudad de Nueva York, y pensé que el gorila que la conducía apenas debió tener tiempo de tomarle a gusto a la sirena y al acelerador, pues el hospital se halla a diecisiete cuadras, Primera Avenida arriba, del lugar del destino de la ambulancia en esa ocasión.*

*El vehículo estaba aparcado con las puertas traseras abiertas frente al edificio de la fachada rosa, y junto a él había comenzado a formarse ya el corrillo inevitable de mirones integrado, sobre todo, por mujeres y niños. Por la esquina de la Primera Avenida llegaban caminando con mucho baile de manos y caderas una pareja de policías de los que hacen la ronda a pie desde que el alcalde anunció que estaba dispuesto a cortar como fuera el tráfico de heroína entre los jóvenes de los*

*barrios negros e hispanos, por eso del aumento de los asaltos y las violaciones. ¡Qué le parió! El caso es que me quedé en la acera de enfrente, porque hace más de diez años que le perdí el gusto a eso de acercarse a las ambulancias, sobre todo si tienen las puertas abiertas y se puede ver todo el tinglado siniestro que llevan dentro. Además, sé por propia experiencia que sólo a los cretinos se les ocurre así no más ponerse en la línea de tiro de los polizontes en un barrio como éste.*

*Pero la verdad es que tampoco tuvimos que esperar mucho, pues en el momento mismo en que los agentes llegaban a la altura del corrillo de curiosos y éstos empezaban a abrirles paso, en lo alto de la escalinata del edificio rosa aparecieron los dos ayudante sanitarios cargados con la camilla. Entonces decidí cruzar la calle, aunque me lo podía haber ahorrado.*

*El tipo que viajaba en la camilla no llevaba lentes, pero su rostro estaba más blanco que la ambulancia y los billetes de dólar que sobresalían del bolsillo de su camisa rezumaban un líquido espeso y negruzco. Le habían hecho un torniquete en cada antebrazo, pero de sus muñecas manaba aún una sangre oscura y espesa. Bajo sus brazos, la lona de la camilla estaba empapada, y cuando lo izaron al vehículo vi las dos hileras paralelas de gotas de sangre que el tipo aquel iba dejando tras de sí.*

*Se ha hecho un trabajo de profesional, el desgraciado —comentó uno de los ayudante médicos al policía que se le acercó, mientras el otro oficial empezaba a empujar suavemente a los mirones y a pedir testigos con gesto socarrón.*

*Entonces me fijé en que ni siquiera le habían puesto la botella de plasma de las transfusiones, pero antes de que me fuera posible comprobar si le ajustaban o no la mascarilla de oxígeno, el gorila del volante lanzó un ruidoso bote calle Trece adelante, camino de la Primera Avenida, y nos dejó a todos con un palmo de narices. Aunque la verdad es que para entonces no quedaban muchas narices por aquel lugar, pues todos los mirones y mironas se habían desbandado y contemplaban ahora el espectáculo desde una distancia más segura, acuclillados sobre la acera de enfrente o recostados con aire de indiferencia en las escalinatas de los edificios colindantes.*

*Se me ocurrió que una botella de güisqui, por muy deprisa que se beba, no da para hacerse un trabajo tan definitivo como el que el ayudante sanitario había mencionado, y me entraron ganas de subir a la habitación aquella del segundo piso en que estaba pensando y de comprobar el número de botellas vacías que debía haber tiradas por el suelo, junto a la cama deshecha y a los periódicos de varios días atrás; seguro que había una última botella en el cuarto de baño, caída cerca de la pileta y manchada de sangre. Pero luego recordé la mirada que el tipo había tenido aquella mañana, mientras escribía la carta, y me dije que, en realidad, la cantidad de botellas que pudiese encontrar tiradas por el suelo era lo de menos, probablemente había sido siempre lo de menos en todo aquel asunto. Si acaso, una pequeña ayudita para desencadenar al fin el mecanismo aquel mucho más profundo y embriagador que seguramente le venía funcionando a toda máquina allá adentro desde hacía mucho tiempo. Y me acordé también de que aquella mañana, al sentir que su mirada me pasaba de largo en el café, se me había ocurrido la idea de que aunque aparentemente era muy temprano para que alguien anduviese comprando una botella de güisqui con la intención evidente de empezar a bebérselo en seguida, pensándolo bien, a las ocho y media de la mañana de cualquier día puede ser ya incluso demasiado tarde para algunos, lo mismo que es perfectamente posible que a los cuarenta años alguien pueda estar convencido de que no sólo ha vivido plenamente su cuota, sino que incluso ha sobrepasado mucho.*

*Junto a la escalinata, el perro asmático de la pensionista de la bata de flores olfateaba un objeto caído en el suelo, mientras su dueño lo retaba para que se apartase un poco y no volviera a*

*hacer sus porquerías ante la entrada misma del edificio. Me bastó con una finta de patada para conseguir que el chucho se alejara de un brinco, cobardón, con el rabo bien escondido entre las piernas. Lo que aquel carajo había estado olfateando eran unos lentes blancos sin aros que ahora tenían unos de los vidrios rajado en mil pedazos. Me habría gustado recogerlos del suelo, pero no lo hice. En cambio, di media vuelta y comencé a caminar hacia la Primera Avenida antes de que volvieran a salir los policías.*

*Cuando llegué a la esquina ya estaba seguro de haber ganado la única apuesta seria que había hecho unas pocas horas antes, mientras esperaba frente a la oficina de correos del barrio. Entonces me había apostado a mí mismo mentalmente que el tipo aquel de unos cuarenta años no había puesto ni nombre ni domicilio del remitente, en la carta que había despachado rumbo a algún lugar desconocido.*

*Pero la apuesta había parecido tan fácil ya por la mañana, que ni yo mismo había querido aceptármela.*

EUGENIO VIEJO
*30, Waterside Plaza 17 K*
*NEW YORK, N. Y. 10010*
*(USA)*

# *Notas*



*José Bergamín.*

# Cruz y raya de José Bergamín *

## Poética de intelectual

Bergamín era un intelectual que pensaba como un poeta. O un disidente de la poesía pura, un ensayista sin compañeros de viaje, gallo mañanero de la crítica, hombre solitario, espíritu raro. Sabía que la poesía, paraíso de inocencia, se escapaba de sus manos. Un hombre de letras raramente es un gran poeta. El intelectual sacrifica la intuición por la inteligencia. Elige y elimina los sentidos. (A veces, hasta el sentido común.) Es un perspectivista, sabe más de lo que le rodea que de sí mismo. El poeta, al contrario, sólo sabe de su yoidad. Ensimismado, crea. La creación es su única vida verdadera.

El intelectual es un desengañado, un conocedor de sus limitaciones, pesimista. Tantas veces se ha dicho que en un crítico hay un poeta frustrado... En un intelectual hay un creador olvidado, enterrado. Bergamín, ¿iba para poeta? Era un poeta, con las aportaciones-limitaciones del intelectual. (¿Cómo destruir al crítico, una vez perdida la inocencia analfabeta?) El hombre sensible, sintiente, sabe la vida por los sentidos; ignora la cultura muerta de los libros. Bergamín ha penetrado en los misterios de la creación poética con la clarividencia del poeta y crítico, que en él convivieron en el mismo armario, sin tirarse los trastos a la cabeza, sin disensiones notables. Lea el lector interesado por el tema su breve ensayo «La decadencia del analfabetismo», donde se hallan argumentos como el siguiente: «Toda razón poética o razón puramente espiritual, es una razón analfabeta que pone, infantilmente, todas las cosas en juego, pero en juego también espiritual puro, de racionalidad intacta». (Obsérvese que Bergamín habla de la poesía como razón pura, intacta. Es un intelectual. Un poeta sí, del corazón, hablaría de pasión impura, sustancia de la verdadera poesía.) Más adelante Bergamín escribe aforismos o «disparates», como los siguientes: «los hombres de letras, se la están jugando siempre al diablo». «El orden alfabético es el mayor desorden espiritual.» «Al pie de la letra muere siempre el espíritu crucificado, pero muere para resucitar.» «La poesía que no es nunca un jeroglífico es siempre un enigma», etc.

«La decadencia del analfabetismo», es un intento de poética bergaminiana. Poética fragmentaria, aforística, contradictoria: «La poesía pura es, sencillamente, la más impura: la poesía analfabeta». Contra esta poética de lo ingenuo, desescolarizado, se alzarán las voces de los profesores-poetas, de los críticos-creadores, que han resuelto

---

* *Cuadernos Hispanoamericanos* ofrece el presente trabajo como homenaje a la memoria de José Bergamín

las dicotomías, que como Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, han vencido en sus intentos. Bergamín, al contrario, siente en carne propia (en su escritura) la contradicción (contricción) entre creación y crítica, entre inocencia e intelectualidad. Y de esta desgarradura, nacen algunas de sus mejores páginas, esenciadas en aforismos.

Para Bergamín, la poesía es un juego, el juego del pensamiento: «Lo que sustenta el juego espiritual del pensamiento es la poesía». Por eso la infancia de la humanidad fue la edad de oro de la poesía. (¿Es poesía lo que escriben los poetas del siglo XX? ¿Para quién escriben? La poesía está muerta en libros primorosamente editados, está escrita por intelectuales.) Las sociedades ilustradas han sido siempre las menos poéticas. Quizá la civilización sea la muerta paulatina, a través de los siglos, de la poesía, paraíso perdido, al cual, en la era nuclear se tiene deseo y miedo, de volver. «La decadencia del analfabetismo es, sencillamente, la decadencia de la poesía».

## La tradición del aforismo

El aforismo no es propiamente un género literario, es un estilo, resumen de la filosofía y cifra del pensamiento. Una manera de decir, de «referir» es el refrán, popular, castizo, hondamente pesimista o chistoso; filosófico o proverbial, creado por la sabiduría milenaria; sociológico o crítico, nacido de la experiencia. El aforismo es un modo de escribir, un estilo. El aforismo es un cruce de poema y silogismo, fruto del pensador, en quien confluyen el poeta y el intelectual. Por eso tiene un algo de lúcido, que no convence a los filósofos, ni conmueve a los poetas. A veces, son sencillos, nacidos de la emoción de un instante; o de la dilatada experiencia. Son una definición o el balbuceo de una verdad; cerrados o abiertos. Poema y metáfora, premisas y consecuencias. En ocasiones, son maximalistas, doctrinarios; no invitan o aconsejan, sino mandan. Son estúpidos, engreídos, fantoches de la prosa que lucen cadencias de versos. Malos poemas cortos.

Como en el Cancionero o en el Romancero —donde el poeta y el pueblo se confundían en el abrazo creador—, el refrán y el aforismo, pueblo y pensador, también se aunaban. Así, los refranes, adagios, proverbios, paremias y fábulas, mantienen una tradición culta y popular, que desde las más remotas culturas, llegan a nuestros días: desde los proverbios chinos a las paremias clásicas; de los filósofos de la antigüedad y padres de la iglesia, a la tradición europea de Pascal, La Bruyère, La Rochefoucauld a Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard y hasta Valéry, Cocteau o Cioran.

Francia es el país europeo donde más ha cuajado el aforismo como estilo y como género, como una tradición constante, «esprit de finesse», donde lengua y cultura se reúnen en la expresión. Ya la Enciclopedia definía así el aforismo: «Courtes maximes, dont la vérité est fondée sur l'expérience et sur la réflexion, et qui en peu de mots comprennent beaucoup de sens». O sea: la brevedad, experiencia, reflexión, ambigüedad, son sus principales formantes.

En España no existe la tradición francesa. España siempre ha valorado más a sus poetas que a sus prosistas. (Cervantes es una excepción.) Los ensayistas son casi

ignorados. España no es un país de reflexión (prosa) sino de pasión (verso). Gracián, con numerosas traducciones en Francia y clara influencia en La Bruyère, aquí apenas ha sido leído, ni siquiera su *Oráculo manual*, antología aforística, migajas de profunda filosofía. Y, sin embargo, el aforismo y el refrán dan sustancia a *El Conde Lucanor* (sus moralejas), a *La Celestina, Don Quijote, El Criticón*. El *Refranero español*, sentencioso, apicarado, pesimista, de tradición oral, ha tenido una mayor proyección que los aforismos de los libros. España, que es un país de vista, pintor y no de oído, músico, no es una nación de lectura, sino de habla y escucha; lo que sabe lo aprende de oídas. Y en este hablar y escuchar, tejer y destejer, ha creado obras tan increíbles como el *Refranero*, *Romancero* y *Cancionero*. Los escritores cultos se olvidan de las características de nuestro pueblo cuando éste no compa sus libros, ni los leen. Nuestro pueblo es un gran fabulador, inventor de historias, chismes y refranes, sentidor y poeta. No es reflexivo, ni paciente. Es ingenioso e impulsivo. No es razonador.

El ensayismo como género es un fracaso, si salvamos las excepciones minoritarias de Ortega y Unamuno. Al pueblo español le gustaba el teatro, la literatura, como espectáculo. También la poesía, en lo que tenía de recitación y música, de romance y canción, pasión y cuento. No de profundidad, exquisitez, culturalismo...

El ensayismo no tiene tradición en España. El siglo XVIII (Feijoo y Jovellanos) importó el género. Todavía no se ha aclimatado. El público y los mismos manuales ignoran al ensayista. Se salvan las excepciones de Larra, Unamuno y Ortega. La generación de 1927 es muy conocida, enaltecida en su poesía. La prosa, sea novela o ensayo, está en el olvido.

La greguería de Ramón Gómez de la Serna y el aforismo bergaminiano son migajas de ensayo, cuentecillos del collar de la prosa, caídas al suelo, donde brilla la luz de una metáfora, el aquel de una ocurrencia. La greguería es el aforismo sin carne, en puros huesos; se le ha despojado de toda poesía y toda trascendencia. Es la mueca, el esquema de un instante, la filosofía de la trivialidad, el chiste que pierde su gracia fuera de contexto. La mayoría de las greguerías de Ramón parecen hibernadas, sin calor; han perdido la oportunidad de su momento intrahistórico, el espacio periodístico de actualidad, donde tenían sentido.

Algunos críticos dicen que los aforismos de Bergamín ya los había inventado Gómez de la Serna, en sus greguerías. Es mucho decir. Las greguerías son más ingeniosas, pero más mortales. No cabe duda que Gómez de la Serna pudo influir en Bergamín: la metáfora descabellada, el disparate, la «chispa», el ingenio. Pero lo que en Gómez de la Serna era literatura, humo de pipa, puro juego, intranscendencia vanguardista, en Bergamín adquiría una trascendencia paradójica, un pensamiento que escapaba de la quema de las imágenes de su arte birlibirloque, toreo de las letras y de las ideas, el puro juego.

Los aforismos bergaminianos comienzan a aparecer en revistas como *Indice, Carmen* o *Gallo*. Luego en la prosa de sus ensayos publicados en su revista *Cruz y Raya;* algunos de estos ensayos se editarían luego como libros.

## Bergamín y Juan Ramón en *Indice*

Bergamín es uno de los más asiduos colaboradores de *Indice*, la revista estética de Juan Ramón. No publica en el número uno, en el cual, Juan Ramón entrega retazos de «1920». Libro inédito, en una muestra varia de prosa, poesía y bellos y acertados aforismos, que muestran el método del trabajo de su poética. Este gusto aforístico de Juan Ramón, ¿pudo influir en Bergamín? Estimamos que sí. Algunos de estos aforismos juanramonianos reflejan una estética y una cosmovisión también bergamiñiana, una búsqueda y un afán de definición. Como cuando J. R. J. escribe: «la poesía: un rapto apasionado y deleitoso, donde la inteligencia y la emoción están fundidos en una sola esencia libre y pura». En Juan Ramón se unen la emoción y la inteligencia; pero es su poesía, sensible, arraigada en las honduras, la que conmueve, la que trasciende y brota, entre la hojarasca muerta y heredada de las ideas. Juan Ramón hace de las viejas palabras una nueva vividura, impregnada de emoción. En Bergamín, esa emoción es cortada por el cuchillo de la ironía, arma inteligente de la razón. La prosa de Bergamín es migajas de belleza, flores cortadas, sin posibilidad de unión. Lo que en J. R. J. es una búsqueda de la totalidad, del universo poético, a través de sus prosas y versos, en Bergamín es la fragmentación, la unidad descoyuntada por la duda y la ironía. Cuando Juan Ramón va, Bergamín ya vuelve. Por eso es mucho más viejo Bergamín. El poeta, mientras lo es, es siempre un joven; el pensador viene de la vejez y va hacia la alegría, si no está muerto (¿por qué sorprenderse de viejos tan jóvenes como Aranguren, Sánchez Albornoz, o el mismo Bergamín?)

Juan Ramón, mentor, maestro de la generación de 1927, propiciaba entonces una poesía, ni sentimental, ni deshumanizada, equilibrio del corazón y la cabeza. José Ortega y Gasset relevaría a J. R. J. en el magisterio de la nueva generación.

Más adelante, escribe Juan Ramón: «La lijereza de la "retórica", el "estilo" lo da el pensamiento», insistencia en la idea como configuración formal de la poesía o del estilo. Quien sólo se fija en la evanescencia del modernismo y de la poesía de J. R. J. aquí tiene juicios del poeta para deshacer el entuerto.

La experiencia juanramoniana, en ocasiones se acerca al barroquismo, a la contradicción, tan del gusto de Bergamín: «El mundo envejece, rejuvenece con los siglos», o «hay que mirar el trabajo como la primera sensualidad. Las antítesis rompen las líneas de cristal por donde van los silogismos. El pensamiento barroco desnuda a la razón. (Y vemos su ridiculez en cueros.)»

En el número dos de *Indice* escribe José Bergamín prosa varia, con los siguientes títulos y asuntos bajo el título general «Santoral para escépticos»:

I «La canonización de don Juan», reflexiones sobre el don Juan (el donjuanismo), su alma paradógica, el melancólico mañana. II «El milagro de San Isidro»: aproximaciones sobre el pueblo de Madrid, una indagación en busca de su carácter, una sociología, entre la metáfora de la religión popular y la ironía, una definición: «Ociosidad e inteligencia me parecen caracterizar la actitud de su santo que como patrono tiene exactísimo y oportuno significado». III «Consolaciones metafísicas», en las cuales se refiere a esos católicos que quieren salvar a otros, como Paul Clandel, que en una alusión lírica interpreta católicamente la vida de Rimbaud. (Esa obsesión

de algunos católicos, de algunos confesores y padres de la Iglesia, de salvar, de querer llevar al rebaño, a los malditos, descarriados, porque tienen un nombre en la literatura, en el arte, en el pensamiento. El reino de los cielos puede que esté lleno de gentes malditas y sufrientes.) IV «Misterio de Petrouchka», donde comenta el ballet *Petrouchka* de Strawinsky y su misterio. (Con los modernistas, con Juan Ramón y con la generación de 1927, la música forma parte de la sensibilidad literaria. La música, cifra y símbolo, tiempo y silencio, melodía, es la culminación de la poesía. ¿No lo es para Gerardo Diego?)

En el número dos de *Indice,* Juan Ramón publica extractos del libro inédito de prosa *Madrid posible e imposible* (1916-1920), con varios subtítulos. La cuarta parte, «Hojitas nuevas en el Retiro», está dedicada a José Bergamín. Son una serie de hojitas-aforismos, instantes plenos de poesía, soplos de emoción, donde resplandece el estilo preciosista, impresionista del poeta: «Qué alegres se ven pasar los tranvías amarillos entre las hojitas verdes, todos los oros, todas las luces».

En el número tres de *Indice,* José Bergamín, pensador, medita sobre la civilización, la decadencia, el racionalismo, el realismo. Se subraya así la dirección ética y estética de Bergamín, ensayista del grupo, intelectual entre los poetas. (Aunque también él mismo lo era.) En una revista eminentemente poética como *Indice,* estética y neutra en política, las colaboraciones de Bergamín significaban el contrapunto, la crítica, el pensamiento y hasta un cierto compromiso de hombre inquieto, desazonado, sin sitio en las almas del catolicismo burgués.

En el número 4, Juan Ramón vuelve a publiar muestras de *Poemas en prosa* (1913-1920), libro inédito, poesía en prosa y en verso. En Juan Ramón la belleza es la verdad. Su inquietud es la búsqueda de esa belleza imposible, un sueño sólo al alcance de los dedos de la imaginación. Para Bergamín la verdad es una quimera, una imagen que inventa la duda. De ahí su desazón, su escepticismo. En Bergamín la verdad, posible, imposible, sería la belleza. El es un pensador. La idea da forma a la belleza, al universo. Lo que en Juan Ramón es melancolía, es en Bergamín desesperación esperanzada, antítesis barroca, duda, sufrimiento de contrarios, paradoja. Ambos son dos hombres a solas con el cielo; azul, entrevisto en la poesía modernista de Juan Ramón; gris y huraño, en el pensamiento de Bergamín. Su pesimismo es desengaño, saber que nunca tendrá en sus manos lo que más quiere. Por algo el título de su trabajo en el número cuatro de *Indice* comenzaba así: «INDICE no es una revista de grupo». Sus redactores son escritores y artistas de las más distintas tendencias, españoles e hispanoamericanos, unidos sólo por el interés común de la exaltación del espíritu y por el gusto de las cosas bellas. *Indice* no era una revista de grupo, era la revista juanramoniana. Sin embargo, en sus páginas el maestro Juan Ramón dio a conocer a jóvenes valores, que luego serían la generación de 1927. Entre ellos, todavía en la devoción del discípulo, en el aprendizaje, estaba José Bergamín.

## Bergamín y *Carmen:* enigma y soledad

*Carmen* es la revista de Gerardo Diego. *Carmen* y *Lola,* su hermana. Dos nombres de mujer. Nacen en el año de 1927, el que da nombre a la generación. *Carmen* se

subtitulaba revista chica de poesía española. Sus creadores son santanderinos: director y alma de la revista, Gerardo Diego, por entonces catedrático del Instituto «Jovellanos» de Gijón; secretario-administrador, Luis Alvarez; depositario, Luis de la Escalera; impresor, Aldus, S. A. de Arte (Santander). En la presentación de la revista, que escribió Gerardo Diego, se anuncia que *Carmen* aparecerá seis veces y que de la aceptación del público dependerá su supervivencia. En el prólogo, que su mentor escribió para la edición facsimilar de *Carmen* y *Lola,* publicada por Ediciones Turner, explica la gestación, nacimiento y bautismo de las revistas; las primeras suscripciones que recibió de Pedro Salinas, Adriano del Valle, Fernando Villalón y Alfonso Reyes, entre otros.

De *Carmen,* que aparece con el año 1927 se publican cinco entregas; los números tres-cuatro, homenaje a Fray Luis de León, y el seis-siete, de junio de 1928, son dobles.

En el número uno de *Carmen* no escribe Bergamín. Pero en un suelto, al final de la revista, se publica una relación de grandes nombres que han enviado originales a *Carmen* y entre ellos está Bergamín.

En el número dos, José Bergamín ofrece una entrega de aforismos con el título: *Carmen:* enigma y soledad», un intento de definición de la revista, reflexiones breves, entre la poesía y la filosofía, meditaciones desgajadas del árbol de la sabiduría. El tema es la poesía, en el fondo de la soledad. La poesía como soledad, argumento tan claro a Juan Ramón. «La soledad de la poesía no es aislamiento. No es soledad de isla, es soledad de mar. ¡Qué plenitud de soledad, mar solo! —exclama el poeta—» escribe Bergamín. La isla, la roca en el mar, está en solitariedad; indiferencia de la piedra, frente al mar, que viene y va; el mar dinámico, conquistador; la roca enquistada en su mutismo, ese caparazón sobre el que anidan las algas y las lapas, donde duermen los bígaros. Silencio y derrota, porque sabe, que al fin el mar, con su paciencia interminable, vencerá. (Todo lo vence el abrazo del agua, sea lluvia persistente o torrencial, sean olas.) Pero el mar, un mar inmenso y tranquilo, el cielo despejado, es la soledad, es la poesía. Soledad no replegada al aislamiento (solitariedad); mar abierta, sin orilla, sin alteridades, misterio de la creación, abismo sin límites, por donde el poeta avanza a ciegas, sin saber si va a alguna parte. «El poeta va y viene de soledad a soledad», escribe Bergamín. Su experiencia creadora es un mar, una soledad, una esencialidad para diluirse y perderse; un «cimetière marin»; donde Valéry se entierra y descansa; una congoja metafísica para Salvador Espríu. Soledad sonora del creador, milagroso fruto del silencio.

¿Qué es el poema para Bergamín? No es la claridad guilleneana, la solución de un enigma, el silogismo resuelto, una décima que basta para exponer, explicar, definir, resolver. En Bergamín, «el poema es siempre criatura enigmática». Ama la bruma antes que la claridad, la tormenta y no la calma. Para él la poesía está en el misterio de la sugerencia, no en la explicación del universo. Ese enigma, significa una lectura abierta, interpretación del lector. No es el cielo guilleneano, las doce en el reloj, sino un cielo con nubes, o con niebla, el amanecer del limbo, o el crepúsculo, lo que atrae a Bergamín. «La poesía no tiene más que el día y la noche. Lo tiene todo.» La claridad de un Garcilaso, Fray Luis de León, Juan de la Cruz, un Guillén; o las tinieblas de Quevedo, de Villon, o de Isidore Ducasse; la niebla o melancolía de Verlaine, de Juan

Ramón o de Cernuda; la búsqueda de Unamuno, el enigma y soledad de Bergamín.

Bergamín no hace dicotomía entre fondo/forma. Para él, la forma no existe. No cree en la música modernista, ni en la melodía de sus compañeros de generación. «La poesía es siempre pensamiento porque no puede ser nunca extensión.» Identifica poesía y pensamiento. El resultado son los aforismos. Para Bergamín el poema es el aforismo. Frente a la extensión, la intensidad. Una idea, una metáfora. Si fuese posible, una palabra. Por reducción, llega a la poesía pura, al solo pensamiento, la idea matriz. Es una difícil metafísica. Bergamín se opone a los poetas verbales, cataratas, torrentes, ríos, poetas de sonatas y sinfónicos, para quienes la poesía es la música, medida, ritmo y rima, metros tradicionales o ritmo interior del verso libre. Cadencias. Palabras. Palabras. Frente al poema largo, que se convierte en libro, a la medida de un concurso, el poema breve, reducido a su quintaesencia, el aforismo.

Bergamín, con su prosa, rota, de cañas pascalianas, intenta unas definiciones, unas normas estéticas, de andar por la poesía. No escribirá un manual de estética (¿para qué?); el poeta es dueño de hacer lo que quiere con sus versos. Y explicar la poesía, aunque sea semiológicamente, es un vano intento.

## Bergamín y el «gallo» lorquiano

*Gallo,* la revista de Federico García Lorca, aparece en Granada, en febrero de 1928. García Lorca inaugura sus páginas con un increíble prólogo-fábula-cuento, en el que la magia da la mano a la inventiva, en un poema-narración, en prosa, sobre la «Historia de este gallo», que se remonta hasta los días del estudioso y granadino don Alhambro.

En el número uno, José Bergamín publica una colección de aforismos sobre el gallo, con el título «El grito en el cielo». Es una colección de aforismos poéticos, próximos a la greguería. Siempre ese intento de definición, casar la idea en la fórmula breve del aforismo.

La metáfora trasciende la greguería en un aforismo como el siguiente: «el gallo es un grito puesto en el cielo; grita más la alegría luminosa de su presencia que el magnífico ¡kikirikí!».

El gallo bergaminiano es altanero, inconformista; un gallo que anuncia la aurora, la teoría del conocimiento, presentimiento también, del día recién nacido. Bergamín, espíritu de contradicción, busca la claridad, como un gallo del espíritu. «Cuando canta el gallo se van los fantasmas y el alma que ha atravesado su noche oscura, canta la alegría de la aurora». En *Gallo,* Bergamín es mucho más optimista de lo habitual, tal vez contagiado por la alegría lorquiana, primavera de una revista y experiencia del creador, sin envidias, sin resentimientos. Lorca era un poeta que venía de la alegría, hasta que ésta se heló en sus versos. Bergamín venía ya de la duda religiosa, de la pesadumbre vital. Ya joven era un filósofo, es decir, un pesimista, un viejo. Quería ir hacia la alegría, la inocencia perdida del creador; también Bergamín era poeta; pero un poeta impuro intoxicado por el pensamiento. Ramón Gómez de la Serna, era poeta y escribía greguerías. Bergamín era poeta y escribía aforismos.

«El gallo grita la desesperación poética del pensamiento; desesperado hasta la frivolidad.» He aquí la disyuntiva creación/crítica y el espíritu de contradicción (contricción) de Bergamín entre la poesía y el pensamiento. Su espíritu funcionaba por antinomias: Dios/demonio, fe/desesperanza, cielo/infierno, vida/muerte, verdad/belleza, pasión/ataraxia, trascendentalidad/nadería, seriedad/arte de birlibirloque, poesía/pensamiento, etc. Y el resultado de todo, era su inquietud permanente, su búsqueda desazonada fuera del aquí y el ahora. Estaban al margen de casi todo, en ese terreno de nadie que hay entre las fronteras. A la vez se reía de la frivolidad y del compromiso. (Era frívolo y no lo era; comprometido y no.) La vida es un río. Pero él lo pasaba por encima de un puente hecho de antítesis y contradicciones. Sin embargo, no se caía al fondo. Sabía nadar y no le importaba que críticos, enemigos íntimos, amigos desleales, envidiosos, le llevaran la ropa. Con motivo de su muerte he oído muchos juicios, muchos adversos, nacidos del desconocimiento y de la antipatía. ¿Por qué despertaba tantas fobias, Bergamín? No estaba con nadie; era un gallo solitario, un solo de gallo, al amanecer que decía sus verdades. Era altivo, inteligente; no se dejaba meter en el gallinero, tan sólo vida reproductora entre los quereres de las gallinas pasivas. Se encaramaba al palo más alto, y decía su cantar poético-filosófico, a quien quería escucharle. Parecía que decía la verdad, tan relativa, pero al final enseñaba una carta falsa y sus adeptos dudaban y se iban. Sólo le apreciaban los inteligentes, y en cualquier país hay pocos. En España se pisa sobre pasiones erizadas, no sobre razones. Bergamín, ingenio y figura, como Gómez de la Serna, podría haber sido una figura en Francia o Inglaterra, países que aprecian la cultura y el humor. Pero aquí, donde no se escuchan las palabras, se toman en serio las metáforas. Las imágenes, hasta de los santos, son más importantes que el ser, divino o humano.

«El gallo dice cantando: ver para creer; mírame y creerás.» El gallo como vencedor de dudas. Cuando la inteligencia vacila ante el misterio de la fe, el alba, todavía entre la niebla y nubes, todavía no sol, ahí está la presencia del gallo, anunciador, que vislumbra el día, cuando aún es de noche.

«El gallo es pura inteligencia: fe; por eso desdeña el comadreo razonador de las gallinas.» Pura inteligencia; filosofía asistemática, sin razonamientos caseros. La pura inteligencia es para Bergamín la poesía del pensamiento, o la emoción de la razón; el aforismo como expresión. Las razones (discusiones) sólo conducen al comadreo. La razón permanece muda en su jaula porque los razonadores, tertulianos, no la dejan intervenir. En tales casos la razón es muchas veces el silencio. Pero los discurseadores no lo escuchan, solamente atienden a sus palabras. Tantas razones que se escuchan y ninguna razón convincente. Entre argumento y sofisma, el espíritu libre y creador escapa de las trampas razonadoras, por la fe, que le salva.

El gallo bergaminiano simboliza la pasión de la inteligencia. Emoción contenida en sus límites, porque el gallo no es sentimental, sensiblero; no es el pavo real de la belleza triste (modernista), melancólico, entre sus jardines umbríos. El gallo contiene sus emociones y lanza su ¡kikirikí!, erguido, viril, como un solo de clarín contra la noche, rescatando al día de sus sombras.

## Bergamín: «Cruz y raya»

Cruz y raya o cara y cruz. Las monedas en el aire. *Cruz y Raya,* revista de afirmación y negación. Revista de pensamiento, ensayística, no poética. Director, Bergamín. En *Indice, Carmen, Gallo,* había sido compañero de viaje, colaborador, invitado, un definidor. Ahora será mentor de la revista, con plenos poderes para publicar y no publicar. *Cruz y Raya* significa una dirección en el pensamiento y en la literatura, desde 1933 (el primer número se publicó el 15 de abril de 1933) como lo significaron *Indice, La Pluma, Revista de Occidente* o *La Gaceta Literaria.* El río desbordado de la guerra se llevaría muchas empresas culturales, tantos proyectos. Sin embargo *Cruz y Raya,* su espíritu, más que su nombre, se salvaría del desastre cimentando el edificio de una revista de postguerra, *Escorial.*

En sus propósitos, *Cruz y Raya* rechazaba una postura mal llamada «confesional del catolicismo», porque esta postura, y se cita a Unamuno, «está por encima y por debajo de todas las manifestaciones culturales». Es una revista del espíritu, pero no espiritual; religiosa, cristiana, abierta, pero no exclusiva, ni excluyente. Está editada por un grupo de escritores intelectuales católicos: Manuel Artigas, Manuel Abril, José Bergamín, José María de Cossío, Manuel de Falla, Alfonso G. Valdecasas, Emilio García Gómez, Antonio Garrigues, Carlos Giménez Díaz, Antonio de Luna, Juan Lladó, Alfredo Mendizábal, Eusebio Oliver, José María Pardo, José R. Manent, F. Romero Otazo, Eduardo Rodrigáñez, José María Semprún y Gurrea, Manuel Torres. *Cruz y Raya* fue una revista comprometida en una dirección, abierta, renovadora del catolicismo. Una revista, que, ideológicamente se oponía a *Octubre 1933,* revista de escritores y artistas revolucionarios, comunistas: *Octubre* está contra la guerra imperialista, por la defensa de la Unión Soviética, contra el fascismo, con el proletariado». *Cruz y Raya* y *Octubre* expresan la bipolarización intelectual, que será denunciada por Benjamín Jarnés en el número uno de la revista *Literatura* (enero-febrero de 1934) en un artículo titulado «Ejercicios», cuando escribía: «Gran parte de la producción literaria de estos días viene padeciendo un fuerte amago de fiebre política que contribuye a reducir dolorosamente el campo donde libremente debieran circular las ideas». Todavía en la revista *La Gaceta Literaria* (1927), están juntas las tendencias ideológicas. En *Octubre* y en *Cruz y Raya* se separan.

En la presentación, *Cruz y Raya* se define así: «Esta revista de colaboración abierta, libre, independiente, se propone actuar todos los valores del espíritu, sin mediatización que los desvirtúe. Precisamente la razón más pura de ser esta revista, la que la inspira y nos impulsa, quizá consiste en esto: en nuestra voluntad de católicos para esclarecer bien las cosas, para dar a cada una el lugar que le corresponda, en la vida como en el pensamiento». Revista abierta, pero exigente, seleccionadora. Baste recordar que en ella se publicaron ensayos de figuras cimeras como Heidegger, Unamuno, Zubiri, Santayana, etc.

En el manifiesto se nota la impronta del estilo bergaminiano. En el juego de palabras, en la unión de dicotomías y ligamento de contrarios: positiva/negativa, por encima/por debajo, decir/hacer, cruz/raya, negación/afirmación; un sí/un no, una línea recta/un fin, nietzscheano; nuestro sí/nuestro no, oscura/celeste; en las asociaciones

por aproximación fonética: exclusivo y exluyente, signo y designio, significan y persiguen. Afirmaciones, contradicciones. Paradoja. El lenguaje inventa al pensamiento. Y éste no es lógico, sino creativo. La metáfora es el fanal. La palabra es una lucecilla de vela que apenas se ve. No importa tanto la luz como el juego, la intención de iluminar. La lucecilla, teme, se complementa con las sombras. El espíritu bergaminiano es una lucecilla entre sombras, que en un gesto vano, perdido irremediablemente desde el principio, intenta conquistar, perderse en las tinieblas. Cita a Nietzsche: «Un sí, un no, una línea recta, un fin». La verdad, no como afirmación y negación, sino como ambos opuestos a la vez, como camino de ida y vuelta, de andar y no andar; ir a ninguna parte, ser y no ser.

*Cruz y Raya,* no como creación poética, sino como situación crítica. «Una verdadera pasión del espíritu», como razón del corazón, ni lo uno, ni lo otro. En angustiosa situación, en esperanza desesperada o en desesperación esperanzada, paradojas tan caras a Unamuno.

*Cruz y Raya,* sin nombre literario; con nombre matemático, simbólico, más y menos de las sumas y restas. Pero la definición ideal de la revista y del pensamiento la encuentra Bergamín en un poeta romántico, en el sensible creador Bécquer: «Espíritu sin nombre / indefinible esencia». Bergamín busca el nombre de su revista en lo-sin-nombre, innombrable en la esencia, que es lo más parecido a la nada.

Y, sin embargo, Bergamín salta sobre el vacío de la nada y salva las contradicciones de su razón (sus razones) por la religión, por la fe: «Para nosotros la definición esencial del espíritu tiene un nombre: Cristo». Su salvación, no por el pensamiento, sino por la fe, que también es contradicción: «Por eso nos afirmamos por la cruz, negándonos con ella. Nos afirmamos por una rectitud voluntaria de nuestra finalidad espiritual». Por la cruz, línea y linaje católico, símbolo y sombra.

La crítica como un sí y un no, no como un sino de salvedades y disculpas. Afirmación y negación, contra-dicción de palabras y pensamiento. Parábolas. Ivenciones contra pensamientos y aforismos.

*Cruz y Raya,* no fue un nombre, fue una luz para buscar la verdad. En la penumbra, Bergamín, entre místico y mefistofélico, entre poeta y filósofo, un intelectual, cuya máscara y representación guarda entre su concha el dolorido sentir. *Cruz y Raya* todavía es rescatable del «cristal del tiempo». (Sección crítica cara a Bergamín.) El pasado es un cristal, sobre las páginas de la revista. Todavía se leen.

## La vida como representación

Leer a Bergamín en *Cruz y Raya* es asistir a la representación de su escritura. Bergamín introduce en la literatura española el arte de birlibirloque. Es un torero que se enfrenta con sabiduría crítica al toro de la creación. Todo en él parece compostura, artificio. Sus palabras se visten de traje de luces, son metáforas de colores, chispas de

ingenio, que iluminan la noche de una prosa difícil, plena de antítesis y paradojas. Bergamín inventa su lengua, sorpresiva, mientras escribe. Las asociaciones de ideas se unen por sus extremos disparatados. El resultado es una imagen cómica, no deformada como esperpento o adefesio, sino saltarina como el arlequín, alegre como el torero, que en el fondo escribe la tristeza de su desolación, la pena de su tragedia. Es un fingidor, como poeta, un aprendiz de brujo, un engañador. Y, sin embargo, ni su vida, ni su obra son una mentira. Si acaso la contradicción. Para Bergamín lo más serio sería tomarse la vida a broma, torear a la muerte. Bergamín recuerda que Nietzsche llamó a Séneca el toreador de la virtud, y él mismo llama a Don Juan Tenorio, personaje que le hubiese gustado ser, el torero absoluto, o torero de lo absoluto. Aunque a Bergamín, véase el ensayo «La estatua de don Tancredo», le hubiese gustado empedrarse, marmorizarse, en la estatua de sí mismo: «El hombre que engaña a la muerte, al destino, no ya con la misma apariencia de la muerte como suelen hacer los animales, sino con la negación de la muerte, con esa especie de inmortalidad definitiva de la estatua».

La filosofía bergaminiana es una ética estoico-cristiana. Son sus maestros: Séneca, «Don Tancredo es el senequismo español elevado al cubo», porque está de parte del toro; Miguel de Molinos, el quietista; don Miguel de Mañara, el mito de Don Juan; Pascal, Lope de Vega y Calderón. Y sobre todo Unamuno de quien hereda el espíritu de contradicción (de contricción), la paradoja como sistema filosófico, como tejer y destejer, des-vivirse, des-mudarse de la realidad. Mientras en Unamuno la paradoja es seria, existencial, en Bergamín es una pirueta esencial, que devuelve al ser a su ridiculez primera. Como Calderón, en la palabra, pero riéndose, en una segunda lectura de mofa, dirá que «el delito mayor del hombre es el haber nacido». Pocos críticos han visto al humorista lúcido que hay en Bergamín, riéndose, de su estatua, de la sombra perecedera de la envoltura mortal de hombre con cara de pocos amigos. Bergamín, aprende de Unamuno, pero se separa del maestro. El unamuniano sentimiento trágico de la vida, será en Bergamín, cambiado por el razonamiento cómico de la vida. Unamuno es un pensador, serio, con esa seriedad que en la vida se toman los poetas. Un sufridor, un angustiado sentidor. Bergamín no se toma en serio, ni la filosofía, ni la literatura, ni la vida; las torea. Es un intelectual, un fingidor, un perspectivista. Mientras Unamuno despierta compasión, nos con-mueve, en sus quimeras, Bergamín induce a recelos y antipatías. Unamuno se pierde en un camino de nieblas, que él mismo se inventa. Bergamín es el viajero que ya está de vuelta, que hace un guiño al caminante para que no pierda su tiempo en el camino. Nos dice que la vida es un juego, tan importante e intrascendente como el toreo: «El toreo es un juego vivo de la inteligencia, tan exclusivamente inteligente, que el error más mínimo contra la exactitud en la ejecución puede costar al lidiador su vida». Y así la vida trascendente, tomada como juego. Su literatura, es también un juego de palabras, un quite y desquite con la analogía. Bergamín, que quisiera haber sido enigmático, un hermético (vocablo que tanto le gustaba), parece un cómico de la lengua, un burlón del pensamiento. Y esto desconcierta a sus lectores. Ven la chispa del ingenio brotar entre los pedernales (contradicciones) de las palabras. Sus deseos parecen arte de charlatanería. (¿Cuándo habla en serio?) Un ensayo más serio, más coherente, menos

contradictorio de Bergamín es «Mangas y capirotes», aunque el título parezca humorístico. Es una aproximación al teatro español del Siglo de Oro. Si para Bergamín la vida es una representación, es lógico su interés por la comedia, por el juego de capa y espada. Otra vez los toros, el teatro, la vida como expresión lúdica, como espejo, enigma y quimera, palabras-símbolos, tan caras a Benajamín, para quien Lope de Vega significa, obsérvense las raíces schopenhauerianas, «la voluntad y la representación entera y verdaderamente popular, expresión de un pueblo que se sueña historiándose en el tiempo o se historia ensoñándose en la realidad».

Para Bergamín la teatralidad significa la verdad de un pueblo, su historia real. *Lázaro, Don Juan y Segismundo,* tituló a otro libro, tres caracteres, tres mitos de la literatura española. Lázaro, sin ser un personaje de teatro, es una representación, encarnación del pícaro del pueblo, perspectivismo de la historia (vida), vista desde abajo. Segismundo es «el soliqueante dialogador ensimismado y enfurecido», expresión tan próxima a los monodiálogos unamunianos. En el diálogo de sordos, que es tantas veces la historia real de España (de ahí las incomprensiones, las intolerancias, los fratricidios por falta de oído), la solución de las personas lúcidas, de escritores y pensadores, viene por la voz de personajes que representan en su locura, soledad o abandono, la historia soñada, ideal. Son los monólogos o parlamentos de Segismundo, de Don Quijote y de Lazarillo. Y ese Don Juan, contrafigura de místico, burlador burlado, torero cogido por el toro de la inocencia, perdido al fin, salvado. Mañana, calavera y arrepentido, galán y estúpido, representación del hombre.

El teatro (la vida), como un laberinto Las máscaras se miran en los espejos y se ríen. Espantan a la muerte, el sentimiento trágico de la vida, con el juego; con «un arte de birlibirloque», de escamotear, a sabiendas, a fuerza de sabiduría, el mismo tiempo. El teatro (la vida) como di-vertirse; escapar al tiempo presente, tan breve, muerto; resucitarlo, ensancharlo, tiempo mítico e histórico, vividura imaginaria de la representación, sueños de la razón: «La comedia española se genera en ese sueño monstruoso de lo racional, en el afán belerofóntico de perseguir quimeras, que había burlado, tan humana como divinamente, el Quijote.»

Bergamín califica al teatro de Lope de nacional y al de Calderón de nocional. Lope, persona y personaje, místico y Don Juan; su vida era una representación y el teatro su verdadera y soterrada vida, como creación, invención de sueños. «Demiurgo poético» que se burla de las reglas e inventa un teatro. Sin embargo, según Bergamín, será Tirso de Molina, a quien se atribuye *El burlador de Sevilla y convidado de Piedra,* quien lleve al lopismo, razón poética de burla y birla a sus extremos, quien acierte con «la cara y la cruz de la moneda del teatro lopista». Bergamín entiende al burlador, no como enamorador o enamorado, sino como el hombre que no quiere perder el tiempo, ni lo quiere ganar; se lo ha jugado todo, y está en la incierta espera de la suerte (o de la muerte, en la filosofía vital del jugador de la ruleta rusa). El burlador exprime la vida, la vive en intensidad, vive contra el tiempo, buscando la eternidad en cada instante, sin creer en nada, perdiendo su existencia en lances. La Semíramis calderoniana, será la mujer heroína, encarnación de la «burladora hija del aire».

En resumen, la filosofía de Bergamín consiste en burlarse de la filosofía. Hace burlas y birlas a la crítica. Sus razones son juegos de palabras, disparates, búsqueda

de la verdad entre contrarias realidades. Imaginaciones, quimera de las ideas. Afirmaciones, negaciones; cruz y raya; cara y cruz. Enigma y representación.

AMANCIO SABUGO ABRIL
*Urbanización «Los Llanos», 1*
*VILLALBA (Madrid)*

# Angel Rama: La crítica como iluminación *

«Que un individuo quiera despertar en otros recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja es la inocente voluntad de toda biografía», se disculpaba Jorge Luis Borges al emprender la biografía del poeta Evaristo Carriego. Si yo lo cito aquí como acápite de esto que no es una biografía, sino apenas una reseña escrita bajo el doble agobio del tiempo y de la impresión de que todos hemos sido víctimas de una tremenda injusticia (y de un irreparable empobrecimiento), es porque tengo plena conciencia que la obra ingente de Angel Rama es imposible de ceñir en un trabajo solitario, condenado al dogal de unas pocas páginas.

Angel Rama, muerto junto a su mujer Marta Traba en la plenitud de su capacidad creadora, deja al menos inconclusos dos libros: un ensayo acerca de la situación del escritor latinoamericano, del que ya tenía escritas unas 150 páginas, y otro que iba a ser el fruto de una investigación en los fondos de la Biblioteca Nacional de París. Esta investigación, patrocinada por la Fundación Guggenheim, apuntaba a desentrañar el complejo proceso literario del siglo XIX y a rastrear los fundamentos de la realidad e historia cultural latinoamericana, uno de los temas que lo obsesionaron desde temprano.

Esa frustración, sin embargo, está corregida por una obra generosa y lúcida: 17 libros, decenas de prólogos e introducciones, centenares de artículos dispersos en las más prestigiosas revistas y semanarios de América Latina, Estados Unidos y Europa. Sin contar su actividad docente, que ejerció en universidades como las de su país, Uruguay, antes de la dictadura, Caracas, Colombia, Argentina, Chile, Puerto Rico y recientemente de Estados Unidos, de donde acababa de llegar a Francia para establecerse aquí después de ser expulsado por los servicios de Inmigración y Naturalización norteamericanos, que se basaron en cláusulas excluyentes de la ley de inmigración contra «personas con creencias o vinculaciones comunistas».

Y aunque Rama se autodefinió como un socialista democrático y negó ser

* *Cuadernos Hispanoamericanos* ofrece este texto como homenaje a la memoria de Angel Rama, recientemente fallecido.

comunista, el Servicio de Inmigración le dijo que debía declararse «disidente comunista» para obtener la residencia permanente [1].

Dos días antes del accidente, Rama escribió a su abogado norteamericano, Michael Maggio, para comunicarle que no regresaría a Estados Unidos para escuchar un veredicto del Servicio de Inmigración acerca de su caso. «Dado que no me quedan muchos años de vida, he rechazado convertirme en un hombre de incesante litigio», escribió proféticamente.

A los cincuenta y siete años, Rama era mucho más que un crítico literario en el sentido que corrientemente se atribuye a ese término: era, sobre todo, un incansable perseguidor de esa realidad que a menudo enmascara la literatura.

En un obituario dedicado a su hermano Carlos, muerto el año pasado, Angel Rama se insurgió contra quienes reprochaban amistosamente a su «hermano mayor» sus múltiples actividades (políticas, históricas, literarias, sociológicas, profesorales) e indicaba que esa crítica era el fruto del desconocimiento de las condiciones en que suele trabajar el escritor latinoamericano [2].

«Desde los guettos universitarios de los países desarrollados, dijo, esos críticos ignoran que el intelectual latinoamericano no trabaja meramente para un conocimiento abstracto y objetivo, sino reclamado por las demandas de sus sociedades, participando de sus luchas populares, inmerso en sus problemas cotidianos».

El tampoco trabajó para un conocimiento abstracto, no fue un *scholar,* un catedrático lejano y condescendiente —y menos un erudito, aunque la vastedad y profundidad de sus lecturas fuera prácticamente insondable—, sino un urgido acosador de las más secretas y hondas fuentes de la cultura.

Hijo de inmigrantes españoles, marcado desde la infancia por la lucha antifascista del pueblo español, Angel Rama empezó siendo, allá por los años cincuenta en que lo conocí y nos hicimos amigos para toda la vida, un crítico de una precocidad y de un brillo sorprendentes.

Su primer libro, sin embargo, fue una novela, *Oh Sombra Puritana,* a la que después consideraría no como un error juvenil, pero sí como el inevitable y necesario enfrentamiento con el meollo mismo de la creación, con su fragor más cercano.

Después, entre los años 1958 y 1968, vino el momento de hacerse cargo de la dirección de la página literaria de *Marcha,* el más prestigioso semanario jamás creado en Uruguay, y uno de los más lúcidos de América Latina, imaginado por su director, Carlos Quijano, como un formidable instrumento de remoción de incurias, de narcisismos, de falacias y de autocomplacencias.

Bajo la dirección de Rama, las páginas literarias de *Marcha* se convirtieron en una tribuna abierta a todos los vientos removedores de la literatura, pero sobre todo fueron un foro en el que se debatieron los más apremiantes problemas culturales que en la década de los años sesenta estremecieron a Latinoamérica. Por ella desfilaron los nombres más prestigiosos de la nueva literatura latinoamericana (en ese entonces

---

[1] Despacho de la Agence France Presse, Washington, 1 de diciembre de 1983.

[2] ANGEL RAMA: «Carlos, mi hermano mayor», *Cuadernos de Marcha,* segunda época, México, año III, núm. 15, septiembre-octubre de 1981, págs. 79-83.

insuficientemente conocidos, encerrados muchos de ellos en los circuitos restringidos de las élites culturales) cómo los de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Lezama Lima, Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Fernández Retamar, Oscar Collazos, Salazar Bondy, Carlos Real de Azúa y decenas de jóvenes novelistas, poetas, ensayistas.

## Una problemática de la creación

De ese laboratorio (aunque la palabra, por sus concomitancias asépticas, no es la más conveniente) surgió el libro *Diez problemas para el narrador latinoamericano,* originalmente publicado en la revista *Casa,* que edita en Cuba la Casa de las Américas en su número 26, de octubre-noviembre de 1964.

En ese libro, Angel Rama plantea diez problemas capitales para los escritores de su tiempo, tales como las bases económicas, el problema de las élites culturales, el novelista y su público, el novelista y la literatura nacional, el problema del lenguaje, la novela como género burgués, el don de la creatividad.

Rama no fue nunca un dogmático y muchos de sus planteos, antes que afirmaciones rotundas y complacidas, expresaban dudas e inquietudes que a él le gustaba discutir mano a mano con sus lectores. Así, después de afirmar que «un novelista no se parece nada a Adán; no es aquel que, como imaginó el poeta romántico, despertó y fue nombrando las cosas, haciendo palabras vírgenes para las cosas vírgenes», Angel Rama se interroga (e interroga a su interlocutor) acerca de la existencia de «una literatura nacional».

Para de inmediato precisar uno de los temas que siempre dominó sus búsquedas, el de la ubicación del novelista dentro de un contexto histórico, económico y político-cultural: «El novelista existe dentro de una literatura; si hablamos, en abstracto, diríamos que nace dentro de ella, en ella se forma y se desarrolla, con ella y contra ella hace su creación. Y por lo mismo, es heredero de una tradición y creador de tradiciones. Al menos en los países donde existen literaturas nacionales.» [3]

Esa misma búsqueda es la que lo incita a escribir en 1972 (también con una buena parte de aportes extraídos de las fermentales páginas de *Marcha) La generación crítica, 1939-1969* que se propone abarcar «la totalidad del movimiento, buscando presentarlo de modo panorámico y subrayando las líneas tendencias del proceso intelectual en su relación con la estructura sociopolítica en que se inscribe y la evolución histórica del país en esos treinta años» [4].

*La generación crítica* escrito cuando el país, después de una considerable estabilidad política, de una más que buena situación económica, social y cultural, se hallaba ya a las puertas de la ruptura institucional, del golpe de estado que abrió un paréntesis de ilegalidad y arbitrariedades que ya dura diez años.

---

[3] ANGEL RAMA: *Diez problemas para el narrador latinoamericano,* Síntesis 2.000, Caracas, 1972, pág. 28.

[4] ANGEL RAMA: *La generación crítica 1939-1969,* Editorial Arca, Montevideo, 1972.

El libro es, al mismo tiempo que un repaso de esos treinta años de creación, una angustiada indagación en torno a las razones que condujeron al descalabro: «La pregunta que nos dirige el extranjero no es demasiado distinta de la que se ha venido formulando el hombre común uruguayo, aunque éste, obviamente, con mayor desconcierto y emoción. ¿Qué nos ha pasado? ¿Por qué hemos llegado a esto? ¿Cómo fue que se nos perdió aquel Uruguay? ¿Cómo se concluyó así, tan de golpe, el bienestar, el civilismo, la democracia?» (pág. 11).

Y como método de trabajo, de indagación, Rama propone el siguiente: «Sin duda habrá muchos modos de despejar la interrogante; sociólogos, economistas, políticos, la responderán con números y fechas. Pero también podremos venir en ayuda del demandante aquellos para quienes el mundo del arte y la literatura establecen la obligada intermediación con lo real, porque pensamos, con Martí, que «cada estado social trae su expresión a la literatura, de tal modo que por las diversas fases de ella pudiera contarse la historia de los pueblos, con más verdad que por sus cronicones y sus décadas.» Para concluir: «Es en la literatura, y más ampliamente en las varias manifestaciones de la cultura, donde buscaremos pistas, desarrollos, evoluciones que condujeron a esta realidad de hoy, porque del proceso transformador, que no es de hoy sino que tiene sus buenos treinta años, ha sido la cultura parte central» (págs. 11-12).

Ese mismo método abarcador es el que empleara Rama para escribir, por ejemplo, *Rubén Darío y el Modernismo* o *La novela latinoamericana* y para tratar de asir las razones que explican el surgimiento en los años sesenta del llamado *Boom Latinoamericano,* un tema que todavía sigue suscitando polémicas y controversias.

En esa misma línea puede inscribirse *Los gauchipolíticos rioplatenses (Literatura y Sociedad)*. «La gauchesca es una poesía política y revolucionaria producto de la primera integración del creador con un público popular a cuya conducción y al servicio de cuyos intereses sociales se entrega, ofreciéndole la primera imagen artísticamente válida de su quehacer histórico, o sea, situándolo vivamente como el protagonista y promotor de la historia de su tierra», sostiene Rama (pág. 47).

Partiendo de ese principio, Rama rechaza la estimación crítica de una obra aislada de su contexto político-social, así como (al referirse a las circunstancias en que esa poesía nació) la visión simplista de la revolución independentista americana, según la cual se trató apenas de un enfrentamiento entre el pueblo y sus jefes burgueses, por un lado, contra los ejércitos españoles, por el otro.

Paralelamente a su tarea docente y creadora propiamente dicha, Angel Rama «sacó fuerzas de la fatiga» para fundar en su país una editorial, Arca, y, más tarde, para crear en Venezuela, después del golpe militar de 1973 en Uruguay, una de las empresas culturales más formidables de nuestro tiempo en América Latina, la Biblioteca Ayacucho, que ya ha publicado más de cien títulos de los quinientos proyectados.

En una carta del 11 de mayo de 1982, fechada en Washington antes que se desatara la tormenta que lo obligó a salir de Estados Unidos, Angel Rama nos decía: «También yo he estado trabajando duro, casi como una obligación moral en la expectativa del regreso.» Y un poco más adelante esto: «Doy clases en la Universidad de Maryland, trabajo sobre esta máquina con empecinamiento, trato de no enterarme de lo que hace mi detestado vecino de la Casa Blanca.»

Pero el vecino empezó, en cambio, a ocuparse de la presencia de Angel Rama en esos parajes y finalmente decidió alejarlo para siempre [5].

En su número del 1 de diciembre, el *New York Times* escribió que si la muerte del escritor uruguayo podía tener un sentido, «éste debe ser el de alentar la eliminación de las barreras ideológicas sin sentido» opuestas por Estados Unidos «contra deseables visitantes e inmigrantes».

Más adelante, el columnista Anthony Lewis dijo que «en su muerte como en su vida, el profesor Rama constituye un símbolo increpador para aquellos que asignan importancia a los niveles de libertad y de civilización en Estados Unidos». Rama, concluyó Lewis, «murió como una víctima de incivilizadas leyes de inmigración norteamericanas y de burócratas incivilizados».

Cuando la muerte lo sorprendió, Angel Rama estaba encarando la idea de radicarse definitivamente, o al menos por un largo período, en París. «Este será mi último viaje por mucho tiempo», nos dijo pocos días antes de embarcarse con destino a Bogotá para asistir a una Conferencia de la Hispanidad convocada por el presidente de Colombia, Belisario Betancur.

«Tengo un compromiso con Belisario Betancur, que tanto se preocupó e hizo para impedir mi expulsión de Estados Unidos, y voy a asistir. Pero después vuelvo al trabajo y no me moveré en mucho tiempo», aseguró.

Ni él ni nosotros podíamos sospecharlo, claro, pero ya los fúnebres dados de que hablaba César Vallejo, uno de sus poetas más queridos, habían rodado del lado de las sombras.

OMAR PREGO
*205 Bd. Vincent Auriol*
*75013 PARIS*

[5] En una carta fechada en Washington el 10 de agosto de 1982, Angel Rama me escribió lo siguiente: «Querido Omar, las cosas empeoraron y el Servicio de Inmigración negó nuestros pedidos de visado, de modo que encaramos un juicio kafkiano en la democrática Estados Unidos: en la decisión, dice Inmigración, que se basa «in classified material which cannot be discussed in this decision or made available for review», lo que me remitiría a la inverosímil situación legal de tener que probar que soy inocente. No se les hubiera ocurrido mejor a los soviéticos para combatir a los escritores y yo que he denunciado esa situación en múltiples artículos, me encuentro en la misma situación, salvo que en USA. Divertido, ¿no?»

# Las «Graciosas y divertidas conversaciones...» de 1823 y 1825: valiosos aportes para el estudio de la poesía gauchesca

En 1968 se descubrió a un importante poeta gauchesco anónimo que sigue los pasos de Bartolomé Hidalgo, fundador de este subgénero. La «Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con Señor Ramón Contreras, con respecto a las fiestas mayas de 1823», publicada en Buenos Aires por la imprenta de los Expósitos, sin fecha, fue dada a conocer nuevamente por Olga Fernández Latour de Botas en 1968 [1]. En el mismo año, Félix Weinberg publicó, acompañada de un estudio crítico, la «Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con Señor Ramón Contreras, en la que detalla el primero las batallas de Lima y Alto Perú, como asimismo las de la Banda Oriental; habiendo estado cerca de ambos gobiernos con el carácter de comisionado, y ahora acaba de llegar de chasgue del Serandí». El único ejemplar conocido de esta obra pertenece a la biblioteca de Juan María Gutiérrez, incorporada a la Biblioteca del Congreso de la Nación [2], y sólo se lo menciona una vez en *La imagen de la poesía gauchesca* [3]. Como veremos, ambos poemas pertenecen, evidentemente, al mismo autor y su publicación es una contribución sobremanera importante al conocimiento de la gauchesca.

El poema de 1823 sobre las fiestas mayas continúa la «Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas mayas de Buenos Aires en 1822», de Bartolomé Hidalgo. Son muchos y sorprendentes los puntos en común entre ambas composiciones, además de los nombres del narrador y el interlocutor, Chano y Contreras. La estructura poética de la «Graciosa y divertida conversación... de 1823» posee las mismas unidades narrativas y en el mismo orden en el que ellas aparecen en la «Relación...», de Hidalgo. Ambos poemas comienzan con el saludo habitual de los amigos paisanos; luego se narra la imposibilidad, relacionada siempre a problemas que tienen que ver con caballos, de uno de ellos para concurrir a las fiestas; a esto sigue el relato de las «funciones mayas»; el juego del paro y la terminación de la conversación con los versos: «Esto es, amigo (del alma, Hidalgo) (lo cierto, el autor anónimo) / Lo que he visto y ha pasado» (este último

---

1 Olga Fernández Latour de Botas: «Una pieza olvidada de la primitiva poesía gauchesca». *La Nación* (Suplemento literario), 2 de junio de 1968, pág. 2.

2 Félix Weinberg: *Un anónimo poema gauchesco de 1825 sobre la guerra de la independencia.* Argentina, Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 1968, pág. 12.

3 Eneida Sansone de Martínez: *La imagen en la poesía gauchesca,* Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1962, pág. 124.

verso aparece en bastardilla en el impreso original del poema de 1823). Por último, la voz del narrador del marco cierra el poema. Debemos preguntarnos, entonces, si existen diferencias entre un texto y otro y, de responderse a esta pregunta afirmativamente, cuáles son ellas. De lo contrario surgiría el problema, por otro lado común en la gauchesca primitiva, que Fernández Latour de Botas señala:

> «Entre esta última (la «Relación...», de Hidalgo) y la pieza que nos ocupa existe una semejanza tal que pareciera obligado atribuirlas a la pluma de un mismo autor, y ello siempre en un terreno conjetural, ya que si nuestra «Graciosa y divertida conversación... de 1823» aparece sin firma ni inicial, de la «Relación... de 1822» ni siquiera conocemos la estampa del impreso...» [4].

Con respecto al lenguaje, la «Graciosa y divertida conversación... de 1823» presenta una característica fonética que la diferencia de la lengua gauchesca que Hidalgo utiliza y que sólo volverá a ser empleada en *Los tres gauchos orientales* y en el *Martín Fierro*[5]. Se trata de la eliminación de la primera vocal del diptongo «ui» (así aparece mi por muy). Esta característica también la nota Félix Weinberg en su estudio de la «Graciosa y divertida conversación... de 1825» [6], aunque en este último poema, al asimilar la primera vocal del diptongo a la segunda vocal, se duplica esta última y la palabra «muy» pasa a ser «mii» y «fui», «fii».

El hecho es que esta característica fonética refuerza la hipótesis de que ambos poemas, además de las semejanzas en los títulos, el estilo, los personajes, el léxico y la estructura pertenecen a un mismo escritor. Siguiendo con las diferencias fonéticas entre la lengua gauchesca de las composiciones de Hidalgo y las de este poeta anónimo, debemos mencionar el cambio de la «e» final en «i» en la palabra «pirámide». Hidalgo, escribe «pirámide» [7] y el poeta anónimo «pirami» [8]. Otra diferencia fonética entre ambos autores se encuentra en la palabra «tablado». En la «Relación...» de Hidalgo, se dice «tablao» (págs. 58, 63) y en la «Graciosa y divertida conversación... de 1823», «entablado» (pág. 12). Si bien estas diferencias son importantes, ya que aparecen en pasajes en los cuales el poeta anónimo sigue el mismo orden estructural que vimos en la «Relación...», es en la metáforas y en las asociaciones rápidas y sorpresivas, que los escritores gauchescos crean en su intento de imprimirle cierta claridad a sus composiciones y de imitar en parte el hablar del gaucho, que, a nuestro juicio, encontramos la existencia de un poeta nuevo, que no es Hidalgo, ni tampoco aquel a quien podría otorgársele la autoría de piezas que atribuyen a Hidalgo, pero cuya filiación sigue siendo dudosa hasta este momento [9].

---

[4] FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS: «Una pieza olvidada de la primitiva poesía gauchesca», pág. 2.

[5] ELEUTERIO F. TISCORNIA: *La lengua de «Martín Fierro»*. Buenos Aires: Instituto de Filología, Universidad de Buenos Aires, 1930, pág. 29.

[6] WEINBERG: *Un anónimo poema gauchesco de 1825 sobre la guerra de la independencia,* pág. 24.

[7] LAURO AYESTARAN: *Cielitos y diálogos patrióticos.* Montevideo: Arca, 1977, págs. 58-59. Todas las citas corresponden a esta edición; número de la página entre paréntesis.

[8] *Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con Señor Ramón Contreras, con respecto a las fiestas mayas de 1823.* Buenos Aires: Imprenta de los Expósitos, pág. 11. Todas las citas corresponden a esta edición; número de la página entre paréntesis.

[9] WEINBERG: *Un anónimo poema gauchesco de 1825 sobre la guerra de la independencia,* pág. 34.

Es cierto que el autor de la «Graciosa y divertida conversación... de 1823» lograr crear un lenguaje metafórico de gran frescura y espontaneidad. Sus comparaciones con los elementos comunes de la vida rural lo colocan en el mismo nivel de Hidalgo: «Me iba como lista hé poncho», (pág. 3); «Como queso en la quesera / Quedé debaxo aplastado» (pág. 3); «Cuando las estrellas todas / De frío estaban temblando», (pág. 5); «Marchaban para la Plaza / Como ormigas en berano» (pág. 6); «Yo me iba meando de frío» (pág. 6); «La gente que iba baxando, / Como cuando el sol se pone / Baxa al rodeo el ganado» (pág. 7), etc. Sin embargo, en estas comparaciones es donde encontramos la mayor diferencia entre ambos autores gauchescos; el artificio de oralidad en la composición del poeta anónimo es mucho más marcado que en la «Relación...», de Hidalgo. De ahí que la pretendida oralidad del poema de 1823 sea en verdad más «hechiza» que lo que vemos en el mismo sentido en la composición de Hidalgo. Conviene recordar a este respecto lo que dijo Martínez Estrada sobre la lengua gauchesca de Ascasubi, Del Campo y Lussich:

> «... tienden a la elocuencia, a la oración amplia, a la riqueza y al derroche. Es un habla sin control —mecanizada—, donde la palabra se escapa de la boca y lo dice todo, como si el oyente no entendiera las reticencias y las alusiones: analítica, que coloca al oyente en calidad de espectador y hasta de forastero, a quien hay que explicárselo todo, por fuera y por dentro» [10].

Quizá sea un tanto exagerado calificar de «habla sin control» la lengua de los gauchescos mencionados, pero lo que el crítico argentino señala sobre la demasiada elocuencia de la lengua de aquellos nosotros lo creemos aplicable al poeta anónimo que nos concierne. Las comparaciones que aparecen en la «Graciosa y divertida conversación... de 1823» son legítimas, en tanto que los miembros de la comparación se insertan en la realidad rural, pero, casi siempre las comparaciones responden a un virtuosismo poético que aleja al poema de la claridad intentada por su autor. Veamos dos ejemplos: uno, en el que la metáfora es necesaria y, por tanto, logra la oralidad buscada, y dos, una comparación que refleja el origen culto de su autor, aunque no haya ninguna palabra ajena al léxico del habitante rural:

1.o *Lo que me causa más risa,*
*Es el saber que ño Alfaro,*
*Redondo como una argolla*
*Se hayga metido á letrado.*
(pág. 11)

2.o *Las Banderas de la Patria*
*Compuestas de azul y blanco*
*Lo mismo que las Gabeotas*
*Estaban como aleteando.*
(pág. 12)

[10] EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: *Muerte y transfiguración de Martín Fierro,* Vol. II. México: Fondo de Cultura Económica, 1948, pág. 428.

La elocuencia de la lengua contribuye a la creación de un lector implícito, letrado y urbano [11]. Desde el comienzo, esta composición nos sorprende por su despliegue costumbrista. La narración de Contreras sobre el accidente que le impidió concurrir a las fiestas de mayo recrea con mucha gracia la manera en que el habitante rural se cura; su desconfianza en las «píldoras» y su confianza en lo natural, en los «baños de tina». A esto debemos sumar la separación que existe entre el habitante rural y el urbano. Sólo un año había transcurrido desde la «Relación...», de Hidalgo, en la cual el poeta uruguayo creó una imagen social en la que no se hacían grandes distinciones entre el campo y la ciudad. Sabemos que esta aparente unidad no reflejaba una realidad histórica sino el deseo de su autor. En esta conversación, sin embargo, la distancia entre ambos ámbitos no se oculta. Y Chano es ya el extraño en la ciudad, en una ciudad que empieza a adoptar costumbres europeas, sobre todo francesas. La sorpresa del gaucho ante lo nuevo busca la risa del lector implícito:

*Vino el moso con las tasas (de café),*
*Y la azúcar en un tarro,*
*A todos nos repartió.*
*El moso era chanaleado:*
*Me comí toda la azúcar,*
*Y después me bebí el Caldo.*
*¡Há cosa amarga la pucha!*
*Y todos los Maturrangos*
*Me miraban, y se reiban.*

(pág. 9)

Chano, la voz narradora, es espectador y víctima de la formación de una sociedad que al cambiar lo está marginando. Pero no hay ninguna alusión —como la había en la «Relación...», de Hidalgo— a la necesidad de incorporar en este sector rural. Es importante fijarse con qué distinto énfasis aparecen mencionados los versos patrióticos en el poema de este escritor anónimo. En Hidalgo, la «versería» que le lee «un paisano» a Contreras, gaucho analfabeto o semianalfabeto, coincide con el sentir del grupo rural, y el recitado o canto («echar una relación») de estos versos se menciona cuatro veces en el poema. Este signo textual nos permitía pensar que el receptor implícito de la composición de Hidalgo seguía siendo doble: el lector urbano y el receptor rural. En la «Graciosa y divertida conversación... de 1823» los versos patrióticos sólo se mencionan una vez y al pasar:

*Había varios entremeses,*
*Y palos enjabonados,*
*Versería como infierno.*

(pág. 12)

[11] Como el concepto del lector implícito ha sido usado por numerosos críticos, conviene señalar que en este trabajo se sigue la definición que estableció Wolfgang Iser en *The Implied Reader* y *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response.*

No existe, por tanto, ningún signo textual que indique que el receptor implícito debe coincidir con el receptor ficticio Contreras. Más todavía, lo que le ocurre al narrador en el teatro y, luego, el incidente con los muchachos que le cortan el poncho, enfatizan la distancia entre el gaucho emponchado y el habitante urbano, y la reacción del gaucho en las dos oportunidades despierta una sonria cómplice entre el lector implícito y el autor. Por ello, como lo indican Olga Fernández Latour de Botas y Félix Weinberg, en este poema se encuentra un precedente más, y tal vez de mayor influencia que la «Relación...», de Hidalgo; del *Fausto,* de Estanislao del Campo. Así, la vertiente festiva del subgénero se va perfilando.

Si nos detenemos ahora en la voz del narrador del marco y la comparamos con la voz del narrador del marco de la «Relación...», de Hidalgo, veremos que a pesar de las grandes semejanzas que existen entre ambos, el lector implícito al que se dirigen es diferente:

(Hidalgo)

*Contreras lió su recao*
*Y estubo allí todo un día;*
*Y al otro, ensilló su ruano,*

*Y se volvió a su querencia*
*Despidiéndose de Chano.*

(pág. 64)

(Autor anónimo)

*Siguieron los dos amigos*
*De varias cosas tratando:*
*Al día siguiente Contreras*
*Después que aperó su Bayo*
*Y dió la mano á su Amigo,*
*Se largó para su Pago.*

(pág. 23)

En el poema de Hidalgo, la voz del narrador del marco es gauchesca y, debido al deseo de unión de su creador, el lector implícito debe sentir que pertenece al sector rural. En cambio, la voz del narrador del marco de la «Graciosa y divertida conversación... de 1823» habla una lengua general, la que si bien tiene vocablos que pertenecen al área rural, tales como «apero» y «se largó», no es la lengua gauchesca. Ello confirma todavía más la índole culta y urbana del lector implícito.

Los poemas sobre las fiestas mayas, o sea, aquellos que constituyen la vertiente festiva del subgénero, muestran cómo la lengua gauchesca, a pesar de ser considerada

por sus cultores como una lengua inferior dentro del campo literario, va siendo cada vez más aceptada en el ámbito urbano. Pero el silencio en que permaneció esta composición refuerza nuestra certidumbre de que la poesía gauchesca alcanza su mayor grado de comunicabilidd, justificándose de este modo su naturaleza híbrida, cuando llega a un receptor doble.

De la «Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con Señor Ramón Contreras, en la que detalla el primero las batallas de Lima y Alto Perú, como asimismo las de la Banda Oriental; habiendo estado cerca de ambos gobiernos con el carácter de comisionado, y ahora acaba de llegar de Chasque del Sarandí», dice Félix Weinberg:

> «El tema es absolutamente original y único en nuestras letras, pues nadie hasta entonces ni después —téngase presente lo dilatado del escenario, que comprende media América del Sur, desde Perú al Plata—, lo volvió a abordar. Quedaba consumado, además, el primer poema gauchesco épico de largo aliento» [12].

El poema de 1825, estructurado bajo la forma del diálogo, cuenta por medio de la voz narradora de Chano los sucesos más importantes en el proceso independentista de la América Hispana. Es, como señala Weinberg, un asunto único en la poesía gauchesca y en la literatura hispanoamericana. Es, además, el único poema gauchesco al que podemos calificar de épico en sentido estricto. Sabemos que los orígenes de la épica son orales y que los acontecimientos que en ella se narran pertenecen al acervo común.

Por tanto, que este autor anónimo decidiera usar la lengua gauchesca para el recuento de sucesos militares conocidos por todo el pueblo americano constituye un gran acierto de fuertes connotaciones épicas —aunque sea no más apariencia—, y todo ello a causa del carácter oral y colectivo de la composición.

El patriotismo y el deseo de unión y libertad que impregnan los versos de esta conversación de 1825, nos recuerdan los «Cielitos», de Hidalgo. En el poema no se menciona la división de facciones que debilita a las fuerzas criollas, y sólo se acentúa el valor del pueblo contra el enemigo, ya sea español o brasileño:

*Porque en negocios de Estado,*
*Corriendo riesgos la Patria,*
*No hay mujer, hijos ni hermanos*
*Que contengan un patriota;*
*De este carácter es Chano.*

(pág. 58)

El pueblo aparece unido. No hay diferencias entre generales y soldados ni entre hombres cultos y analfabetos:

---

12 WEINBERG: *Un anónimo poema gauchesco de 1825 sobre la guerra de la independencia*, pág. 19.

*¡No permita Dios que Chano,*
*Enseñado en una escuela,*
*Mire a ningún ciudadano,*
*Como si él mesmo no juese!*
(págs. 40-41)

Así veremos que el receptor implícito de esta composición volverá a ser dual: el lector urbano y el receptor semianalfabeto y rural.

La ficción, que se observa en los diálogos de Hidalgo de que el receptor implícito debe coincidir con el ficticio, la crean en este poema la lengua guachesca, de la que no hablaremos pues presenta las mismas características ya estudiadas en la «Graciosa y divertida conversación... de 1823», la voz del narrador y también la de los receptores ficticios y los interlocutores, Contreras (que es el principal), Chepa y Pitonga (mujer e hija de Contreras, respectivamente). Más todavía, como muestra Weinberg en su estudio de este poema, las fuentes de la narración heroica de Chano provienen de los periódicos porteños *El Argos de Buenos Aires* y *La Gaceta Mercantil.* Por tanto, podríamos pensar que esta composición gauchesca, que sigue linealmente la información periodística de la época, sirve para hacer saber al pueblo rural, y en su propia lengua, lo que el urbano conocía a través de la prensa. Pero este poema no es un simple ejercicio poético en lengua gauchesca. No se transcribe meramente la información periodística, poniéndola en verso, sino que —y aquí radica su valor— los acontecimientos son vividos e interpretados por el gaucho Chano. El lector implícito es, entonces, el lector urbano, que tiene que darse cuenta de la importancia que el pueblo rural desempeña en la independencia de América y debe premiarlo:

(Chano)

*Porque nunca he cudiciado*
*Otra cosa que el honor,*
*Y las glorias del Estado;*
*Yo cojo lo que me dan,*
*Y nunca he sido safado.*
(pág. 74)

Como señalamos, en la «Graciosa y divertida conversación... de 1823», la voz del autor implícito o narrador del marco usa una lengua general, que se diferencia de la del narrador y de la del receptor ficticio, lo que indica que el lector implícito es el lector urbano:

*Cuanto acabó de comer,*
*El célebre señor Chano,*
*De todos se despidió,*
*Y se fue para su pago,*
*Con ansias de ver a Goya,*
*Que ya estaría con cuidado,*
*Pues hacia quince meses,*
*A que se le había ausentado.*
(pág. 83)

Sin embargo, en el proceso de la lectura del poema encontramos pasajes que deben llegar al receptor rural. Estos se relacionan con la campaña en favor de la educación y la cultura pública inspirada por Bernardino Rivadavia. La voz de Chano, el gaucho que fue a la escuela, es la que transmite los propósitos gubernamentales:

*¿Tuavía está en la antiguaya,*
*En que siempre hemos estado*
*Que los muertos se aparecen?*
*Nadita se había ilustrado,*
*Entre tanta ilustración*
*Que nos tiene encandilados.*

(pág. 38)

Y al final del poema:

*Que las glorias de la Patria,*
*Y el aumento de las luces,*
*Corran con más ligereza*
*Que corren los avestruces.*

(pág. 82)

El habitante rural debe entender que la educación es tan importante como la independencia de las provincias. Luego del período revolucionario debe llegar el período de desarrollo cultural y económico («Que paran mucho las vacas / Y tengamos muchas leche», pág. 82), deseo que veremos nuevamente en *La vuelta de Martín Fierro*. Aunque el pueblo, como ya dijimos, aparece como una entidad homogénea y unida, «el aumento de las luces», que pondera la voz del narrador, es el mensaje del grupo hegemónico porteño. Este sólo puede llegar al sector rural por medio de la lengua gauchesca y de la actuación del poema, o sea, de hacer oral la composición escrita, aunque en el mensaje que se transmite están implícitos el cambio y, eventualmente, la marginación de la cultura del gaucho[13], marginación que ya se siente en la «Graciosa y divertida conversación... de 1823».

Sorprende que este extenso poema (1.022 versos octosílabos), donde se desarrolla con maestría y gran naturalidad la lengua literaria creada por Hidalgo, haya permanecido durante tantos años en un profundo silencio. Sin embargo, si pensamos que a la narración épica de las guerras por la independencia de Lima, el Alto Perú y en la Banda Oriental se suma, aunque tímidamente, el deseo de una sociedad culta, disociada eventualmente de la cultura popular, se entiende que el poema no haya llegado al receptor rural. La independencia de las Provincias Unidas no se ha consolidado todavía y se sigue necesitando del habitante rural. No es el momento, por

---

[13] RICARDO E. RODRÍGUEZ MOLAS: *Historia social del gaucho*. Buenos Aires: Ediciones Maru, 1968, págs. 201-217.

tanto, de hablar de cambios, que traen consigo la marginación del sector rural semianalfabeto. Esto sólo será posible en el estadio culminante de la gauchesca —en los poemas de José Hernández—, cuando, por otro lado, el gaucho también ya ha desaparecido casi por completo.

La primitiva poesía gauchesca es de importancia esencial en el estudio de este subgénero literario. La creación de «Cielitos» y «Diálogos», de Hidalgo, así como las obras de sus continuadores anónimos, no sólo establecen el germen de la poesía gauchesca, sino que también prefiguran los elementos que marcarán el fin del subgénero.

M.ª ROSA OLIVERA-WILLIAMS.
*Dpt. Of Modern Languages.*
*University of Notre Dame*
*NOTRE DAME*, Indiana, 46556 (USA).

# Presencia de una gran exposición

La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, inauguran una exposición de dibujos de academia del siglo XVIII.

Obras hasta ahora no expuestas de Ignacio de Uranga, Ignacio Salesa, Anselmo Rueda, Francisco Ramos, Ponciano Ponzano, Agustín Navarro, Mariano Latassa y Juan Antonio Lacosta, con dibujos de Goya, Gállego, Espinosa, Camarón, Bayeu y Pompeyo Batoni completan una sorprendente colección de dibujos de academia.

*La función mecenática de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.*—La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País fue fundada el 1 de marzo de 1776 como consecuencia del arraigo de las tendencias ilustradas en el reino de Aragón, y en 1783 se inician las gestiones para crear una Escuela de Dibujo que vendría a continuar y a superar las anteriores experiencias formativas realizadas en Zaragoza. La Escuela se inauguró el 19 de octubre de 1784 y pasó en 1792 a tener el rango de Real Academia de Bellas Artes de San Luis. En sus inicios la Escuela vivió gracias a los esfuerzos de un mecenas de origen navarro, residente en Zaragoza, llamado Juan Martín de Goycoechea y Galarza, que la dotó de medios y la mantuvo a sus expensas hasta contar con el apoyo oficial. Entre 1784 y 1792, la Escuela se convirtió en un activo vivero de vocaciones en el que se desarrollaban las clases con un gran entusiasmo por parte de profesores y alumnos. Como resultado de su actuación se reunió una colección de los dibujos de los llamados academia que acumuló Goycoechea deseoso de aumentar los medios didácticos de que disponía la

Escuela llegando a reunir hasta 372 academias, figuras y cabezas, varios estudios en papel de las obras más famosas de Roma y otros dibujos.

En 1927, después de numerosas vicisitudes, la colección fue repartida con la Real Academia de San Luis, quedándose la Real Sociedad Económica con algo menos de la mitad y entregándose la otra parte a la Academia, que los depositó en los archivos del Museo Provincial de Bellas Artes, en donde permanecen sin haber sido expuestos nunca y habiéndose hecho imposible el que la colección completa se reuniera para esta exposición, como hubiera sido deseable.

Durante más de doscientos años la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País conservó la colección como recuerdo de los que había significado su Escuela de Dibujo. Las obras que formaban su colección de academias para la enseñanza jamás fueron exhibidas ni estudiadas, y sólo ahora, gracias a la iniciativa del actual director de la Real Sociedad Económica, marqués de Noya, y a los esfuerzos investigadores de José Pascual de Quinto y Gonzalo de Diego, se ha podido hacer esta exposición, tercera de las que la Real Sociedad Económica Aragonesa ha organizado en la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.

*Una colección excepcional.*—La muestra que compone esta colección es bastante variada en cuanto a sus temáticas y autores, aun cuando en la mayoría de éstos son artistas aragoneses y el tema preponderante es la academia o estudio de figura masculina desnuda, según los postulados de la enseñanza clásica. Recordemos que la enseñanza del dibujo en el siglo XVIII consistía en dos niveles diferentes: en el primero los alumnos realizaban copias de los dibujos de sus profesores y en el segundo dibujaban del natural y también copiaban modelos de yeso y esculturas clásicas. Todos estos modelos eran utilizados frecuentemente y están dignamente representados en la colección de la Real Sociedad Aragonesa.

En ella se encuentran obras del pintor malagueño del siglo XIX, Manuel Aguirre y Monsalbe, entre las que se encuentra un posible retrato de otro pintor representado en la colección, Alberto Urries y Bucarelli, que fue directivo de la Escuela y no reparó en posar de modelo dentro del espíritu de entusiasta colaboración que animaba la Escuela. Del pintor catalán Agustín y Grande contiene la colección una reproducción de estatua realizada en lápiz negro y grafito con toques de conté blanco. Las obras anónimas son muy numerosas, estudios de ornamentales, copias de un cartón de Rafael, un retrato de personaje ignorado, varias copias de estatuas, un San Jerónimo penitente, diversas alegorías, estudios para techos, un conjunto de academias de diferentes estilos y una Virgen con el Niño que en su reverso lleva un dibujo de ángeles excepcionalmente concebido.

De Pompeyo Batoni representa la muestra un desnudo de pie y de espaldas realizado en 1776, firmado, y una copia de yeso de Apolo en la que se trasluce el estilo del artista. Del desnudo presenta la colección una copia realizada con punta de plomo entre 1785 y 1790, por Francisco de Goya. El cotejo de las dos obras, una al lado de la otra, permite valorar, dentro de los límites impuestos por la misma imagen, el diferente sentido dibujístico de ambos artistas.

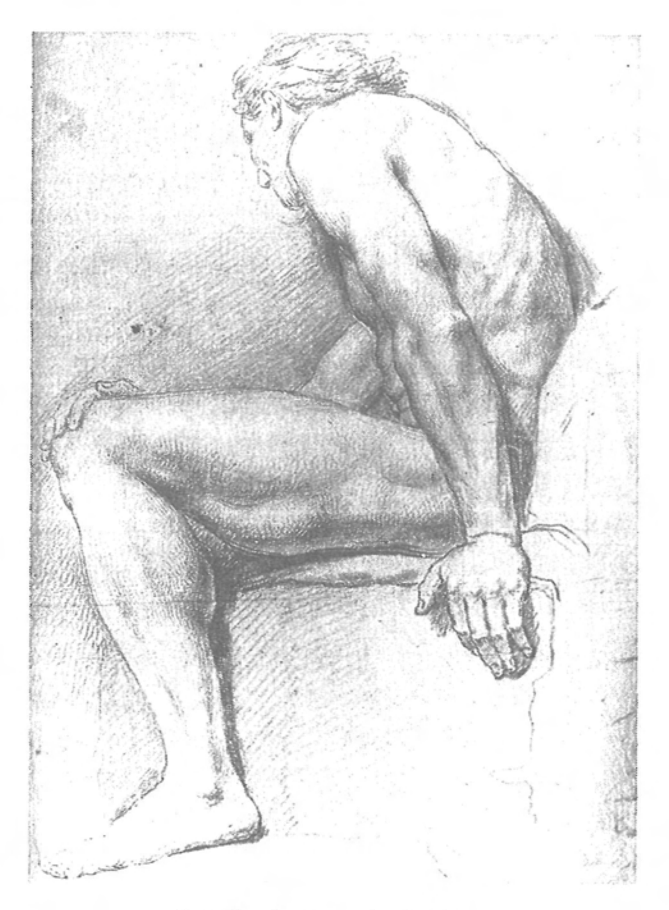
De los hermanos Bayeu, Antonio y Ramón, presenta la exposición los estudios preparatorios para el techo del Salón de Embajadores del Palacio Real de Madrid,




*Carlos Espinosa. «Academia.*



*Anónimo español de la segunda mitad del siglo XVIII. «San Jerónimo penitente.» (Colección de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.)*



*Ramón Bayen. «Academia.»*



*Una «Academia» de Goya. Copia de Pompeyo Batoni (1790).*

realizado en 1764, obras que se ofrecen a la atención del espectador junto con el cuadro que representa la totalidad de la composición del techo. De Ramón están expuestos un torso masculino y once academias, algunas de ellas de sorprendente majestuosidad y belleza.

José Juan Camarón, pintor valenciano, está representado por dos desnudos y una copia de Rafael, así como otra realizada a partir de un dibujo de Mengs.

Carlos Espinosa, pintor de finales del XVIII, está representado por un estudio de pie, otro de cabeza, una copia de yeso y dos academias. El pintor vallisoletano, Francisco Gallego, tiene en la colección, y por tanto en esta muestra, un grabado de Mengs sobre tema de Rafael, cuidadosamente copiado, y un desnudo viril que marca la plenitud de este género.

De Fernando Jordán de Urries guarda la colección un pastel sobre cartulina, representando una cabeza de mujer. De Juan Antonio Lacosta, un desnudo recostado. Del aragonés Mariano Latassa, un dibujo de San Pedro encarcelado de inspiración italiana, y del artista murciano Agustín Navarro, un conjunto de seis dibujos tomados de las obras realizadas por Rafael para las estancias del Vaticano. El escultor Ponciano Ponzano está representado por un retrato realizado con lápiz, difumino, conté rojo, sanguina y pastel azul, de don Ramón Pignatelli, llevado a cabo sobre un papel circular que forma un pequeño tondo. El pintor murciano Francisco Ramos y Albertós tiene en la muestra cuatro academias y dos copias de yeso que son otras tantas perspectivas de una misma estatua. Anselmo Rueda fue el autor de una academia de enérgica traza, y del maestro aragonés Buenaventura Salesa, la exposición presenta una variadísima muestra de sus talentos compuesta por ocho academias, cuatro copias de yeso, una Dolorosa y un dibujo anatómico que representa uno de los famosos desollados tan queridos al arte de aquel tiempo. De su hijo, Ignacio Salesa, se presentan cinco magníficas copias de yeso y una Virgen con Niño realizada por la técnica del lavado con tinta china y retocado después con lápiz. Por último, del guipuzcoano Ignacio Uranga y la zaragozana Pilar de Urzurrun se presentan respectivamente dos copias de yeso y una copia de Miguel Angel, esta última realizada con una técnica que comprende el lápiz de grafito, la aguada de tinta china, el lápiz carbón y los toques de tinta china a pluma.

*Goya en la exposición.*—Consideración especial merece los dibujos de indudable traza goyesca que forman el núcleo principal de la muestra. Uno de ellos es más que probablemente el autorretrato de Francisco de Goya, desnudo de medio perfil, con la mano izquierda a la espalda y la mano derecha tapada con el cuerpo. El rostro ligeramente vuelto hacia el espectador, coincide casi exactamente con los tres autorretratos que conocemos de la época en la que el artista contaba de 45 a 47 años, sobre todo del autorretrato perteneciente a la colección Weibel. Ya hemos visto cómo era frecuente que artistas e incluso directivos de la sociedad posaran para las academias y en el carácter de Goya no es nada extraño que realizara este autorretrato desnudo para ofrecerlo a su amigo Goycoechea, que hemos de recordar que fue su primer coleccionista y que al parecer, según correspondencia, cruzada le había solicitado en diversas ocasiones dibujos de academia para la colección de la Escuela. Otros detalles anatómicos, la cifosis lumbar, la ligera prominencia de la zona renal, el gesto

ligeramente cargado de espaldas, identifican al personaje con su iconografía y sobre todo con su deducida historia clínica. A eso se añade otras muchas pruebas iconográficas y paleográficas a las que el dibujo ha sido sometido.

Esta obra fechada en abril de 1792 lleva por la parte de atrás del papel otro dibujo al parecer realizado con posterioridad por Uranga. La muestra incluye tres obras, de las cuales ya nos hemos referido a una y que con mucha seguridad están realizadas por Goya. El desnudo viril, copia de Pompeyo Batoni, un boceto para el retrato de Ramón de Pignatelli y una copia de yeso representando un fragmento de Laoconte, realizado a punta de plomo. Aun cuando el catálogo rehuye la mención directa a la atribución de estas obras, existen los datos suficientes para garantizar su autenticidad como realizaciones llevadas a cabo por Goya, dato éste que indudablemente aumenta el interés de la muestra.

*La Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza y la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.*—Históricamente, la Real Sociedad Económica dio origen a esa potente entidad que hoy es la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja fundándola mediante la aportación de sus socios. Y ahora es la Caja de Ahorros la que por tercera vez acoge en su Centro de Exposiciones y Congresos una exposición dedicada a partir de los fondos artísticos de la Real Sociedad. Anteriormente fue el fondo de pintura y una muy buena colección de las colecciones de grabados de Piranesi y Specchi que igualmente custodia la Sociedad. Esta tercera exposición es quizá mucho más sugestiva todavía y reveladora del gran interés de las colecciones, no sólo por lo valioso de sus obras, sino también por su gran capacidad evocadora del espíritu y la actitud de una época.

La exposición, que ha sido llevada a cabo dentro de los programas del Departamento de Comunicación Social que dirige José Enrique Rodríguez Furriel, ha tenido en Gonzalo de Diego su acertado ambientador y real izador. Y en el Centro de Congresos y Exposiciones su ideal asentamiento. Posteriormente la exposición viajará a Barcelona, Valencia y, probablemente, a Ginebra. Auguremos para estos nuevos montajes el mismo éxito y una análoga e irreprochable realización.

RAÚL CHÁVARRI
*Instituto de Cooperación Iberoamericana.*
*MADRID-3.*

# Las cinematografías iberoamericanas y España: Las experiencias de Huelva.

Hace ya diez años, surgía una Semana de Cine Iberoamericano en Huelva, a iniciativa de un cineclub de esa ciudad; la modesta propuesta, inspirada en la tradición colombina de la región, es ahora un festival sólido y prestigioso, una de las raras oportunidades que tienen las cinematografías de aquel continente para darse a conocer en España. Por lo mismo no es casual que el director de Huelva haya sido además secretario coordinador de los Encuentros de Cine Iberoamericano por un Cine en Libertad, organizados por la Dirección General de Cinematografía del Ministerio de Cultura en Madrid, en septiembre pasado.

En estos Encuentros participaron numerosos representantes del cine español e iberoamericano, con marcado predominio de directores de films que, a veces, también ocupan direcciones de institutos de cinematografía; es el caso de Julio García Espinosa, que reúne la calidad de realizador con la de viceministro de Cultura y director general de Cinematografía. Esto quiere decir que hubo a la vez representantes del sector creativo y titulares de los organismos cinematográficos oficiales que se ocupan de su protección. Faltaron en cambio, notoriamente, delegados de la distribución; no es extraño, pues estos intermediarios son, salvo raros casos, representantes de un comercio vinculado a las grandes transnacionales del cine, enemigos tácitos de toda protección a los productores nacionales.

El tema del citado Encuentro es un desafío a la imaginación y a la iniciativa de los cineastas que han participado, ya que algunos de ellos han sido también participantes del Encuentro de Brasilia, en 1977, donde se planteó —sin mayores resultados prácticos— la unión económica y productiva de sus países. La idea de un mercado común del cine iberoamericano y España, resurge ahora en los Encuentros de Madrid: tampoco esta vez faltaron escépticos. Sin embargo, tanto la propuesta de 1977 como la de 1983, aparece como una posibilidad razonable y con ventajas concretas, que sólo la tradicional desunión y los intereses creados puede paralizar.

Con las excepciones conocidas, el resumen hecho por Julio García Espinosa durante los Encuentros, es perfectamente vigente:

— «A casi cien años de inventado el cine, la mayoría de los países de América Latina no han logrado aún desarrollar una industria cinematográfica.

— A casi cien años de inventado el cine, la producción que se realiza en América Latina no encuentra espacio ni siquiera entre las propias pantallas de América Latina.

— A casi cien años de inventado el cine, el intercambio cinematográfico de América Latina con el resto del mundo no llega siquiera a la categoría de desigual; simplemente, no existe.

— Son derechos tan elementales que limitarnos a la simple denuncia ya resulta casi una humillación».

Sin embargo, como señala en su ponencia García Espinosa, en América Latina existe un idioma común, una historia común y una cultura común, pese a todas las diferencias regionales. Además, hay cineastas que, con talento y sacrificio, han

sedimentado una obra con luz propia a pesar del aislamiento, las dificultades económicas y las variadas censuras.

En 1977, el Encuentro de Brasilia (intervinieron once países), se convirtió en una reunión de expertos sin poder decisorio, a pesar de figurar allí representantes oficiales de varios gobiernos (Argentina, México, Venezuela, Colombia, España y Brasil), cuyas propuestas fueron redactadas como recomendaciones. Por eso, la iniciativa de Roberto Farías (Brasil), para crear un mercado común del cine, sólo tuvo ese carácter. Seis años después, reaparece en Madrid como la más audaz pero más realista y razonable iniciativa para sacar a las cinematografías iberoamericanas de su crónica debilidad.

## Políticas cinematográficas

La suma de los mercados de habla castellana y portuguesa involucra una vastísima audiencia: un billón 250 millones de espectadores anuales. Resulta casi innecesario decir que el conjunto de las cinematografías iberoamericanas accede a una porción mínima de esos espectadores, que en un promedio de 70 por 100 reciben films de otros países, en su casi totalidad norteamericanos.

Algunas cifras (consignadas por los países participantes en los Encuentros de Madrid en 1983), pueden ilustrar la situación desventajosa en que luchan los cines de Iberoamérica. Colombia, con 28 millones de habitantes, ha producido en 1982, 14 films de largometraje (3 en coproducción), y ha podido exportar una sola. En el mismo año ha importado 500 películas extranjeras aproximadamente, de las cuales 183 son de Estados Unidos, 83 de Italia, 60 de México, 42 de Hong Kong, 26 de España, 13 de Francia, 11 de Alemania Federal, 10 de Inglaterra y 4 de la URSS. Brasil, el gigante de América del Sur, con 125 millones de habitantes, ha producido 93 películas en 1980, 80 en 1981 y 86 en 1982. Este último año importó 164 películas. Venezuela, un país cuya producción está en ascenso, pero cuyo número es aún modesto, contó en 1982 con 9 films. Las películas importadas ese año fueron 474, de las cuales 205 pertenecían a Estados Unidos, 58 a Italia, 91 a México, 59 a Hong Kong, 21 a Francia y 5 a España. México, que cuenta con 72 millones de habitantes, ha producido en 1982 hasta 80 películas, de las cuales 15 son coproducciones. A pesar de esta considerable cifra, México ha importado el mismo año 496 films extranjeros. Un caso especial lo representó Argentina, cuya industria es la más antigua del subcontinente, pero que debido a su difícil crisis económica, sólo ha producido un promedio de 30 largometrajes en los últimos dos años, siendo la de 1983 la cifra más baja, con 14 films. (Su producción habitual oscilaba entre 30 y 40 largometrajes en el pasado.)

Como puede verse en la estadística, el peso de la exhibición extranjera es aplastante, salvo en Brasil, donde ha disminuido considerablemente. De todos modos, los mercados nacionales sufren una competencia muy desigual, pese a las medidas tomadas en los países que ya poseen un cine propio (cuotas de pantalla, reserva de mercado, subvenciones o porcentajes sobre taquilla), ya que muchos de los más poderosos intermediarios de la distribución local pertenecen, de hecho, a las grandes empresas norteamericanas.

La tesis de la libertad de mercado que esgrimen las multinacionales del espectáculo con tácito olvido de sus prácticas monopólicas, hace inevitable una corrección —leyes de protección y fomento de las cinematografías nacionales—, para que exista realmente una igualdad de oportunidades en el mercado. Parece lógico, por lo tanto, que estas políticas cinematográficas —sobre todo cuando se las considera desde su posibilidad como manifestación cultural—, reciban un tratamiento en común, capaz de aunar sus fuerzas. Si la promoción y el desarrollo de estas cinematografías recibiese en apoyo de una acción coordinada entre todos los países iberoamericanos, su fuerza competitiva sería considerablemente mayor. Esto parecería perogrullesco a cualquier testigo razonable; los hechos demuestran que no es así. Salvo raras coproducciones y algún convenio de doble nacionalidad de los films, que rara vez se cumple, las relaciones entre estas cinematografías son tan escasas como distantes.

Una de las conclusiones de los Encuentros de Madrid, que a diferencia de los de Brasilia obtuvieron el apoyo comprometido de los representantes oficiales de varios países (entre ellos Argentina, Cuba, Brasil, Nicaragua, Venezuela y México), fue recomendar la puesta en marcha de acuerdos para que los films de cada país firmante puedan circular sin trabas por los restantes evitando pagos aduaneros y otras barreras internacionales. Asimismo, se fomentarían los acuerdos de ayuda a los países que cuentan con menos posibilidades de producir; esto podría compensar las diferencias existentes entre países con una industria y otros que apenas comienzan a hacer cine. Una reciprocidad bien entendida beneficiaría a todos, hasta llegar a ese «Mercado Común» iberoamericano que ha vuelto a surgir, en estos debates, como meta necesaria y lógica. Este mercado común, que a muchos parece utópico, puede resultar más factible y real que sus similares de comercio regional (el MCE y la ALALC), porque se refiere a un producto muy especial (arte-industria), cuyas diferencias regionales —en cuanto a producción, distribución, exhibición—, son mínimas frente a sus problemas actuales desde las respectivas posiciones de aislamiento.

Podría preguntarse ahora qué posibilidades concretas tienen los acuerdos logrados en los Encuentros de Madrid-83, ya que las propuestas hechas en Brasilia hace ya seis años —muy similares—, nunca pasaron de los buenos deseos. Como se ha dicho antes, las reuniones en Brasilia sólo tenían el carácter de recomendación de expertos dirigidas a los países respectivos. En esta ocasión, los representantes oficiales de los países con organismos cinematográficos se comprometieron a elevarlo a sus gobiernos (comenzando por la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de España, organizadora del Encuentro). Asimismo, los cineastas presentes, que a su vez llevaban la voz de las asociaciones de directores y productores, parecían dispuestos a emplear sus esfuerzos para que estas iniciativas no quedasen, como suele suceder, en simples expresiones de buenos deseos.

Sin embargo, la experiencia anterior y las actuales condiciones de crisis económica internacional, que afectan particularmente a los países de América Latina, hacen que la propuesta parezca ahora más lejana que nunca. Pareciera que un Mercado Común del cine se enfrenta, como escribe D. M. Martínez Carril, a una meta inalcanzable: «...El panorama general del continente muestra que lejos de producirse una unidad y complementación de intereses que condujeran a un mercado común (y de paso a un

mercado común del cine), se genera la desunión y el sometimiento al capital especulativo transnacional. Y peor aún, la crisis económica de las potencias capitalistas dominantes se exporta y se resarce con una sangría del continente».

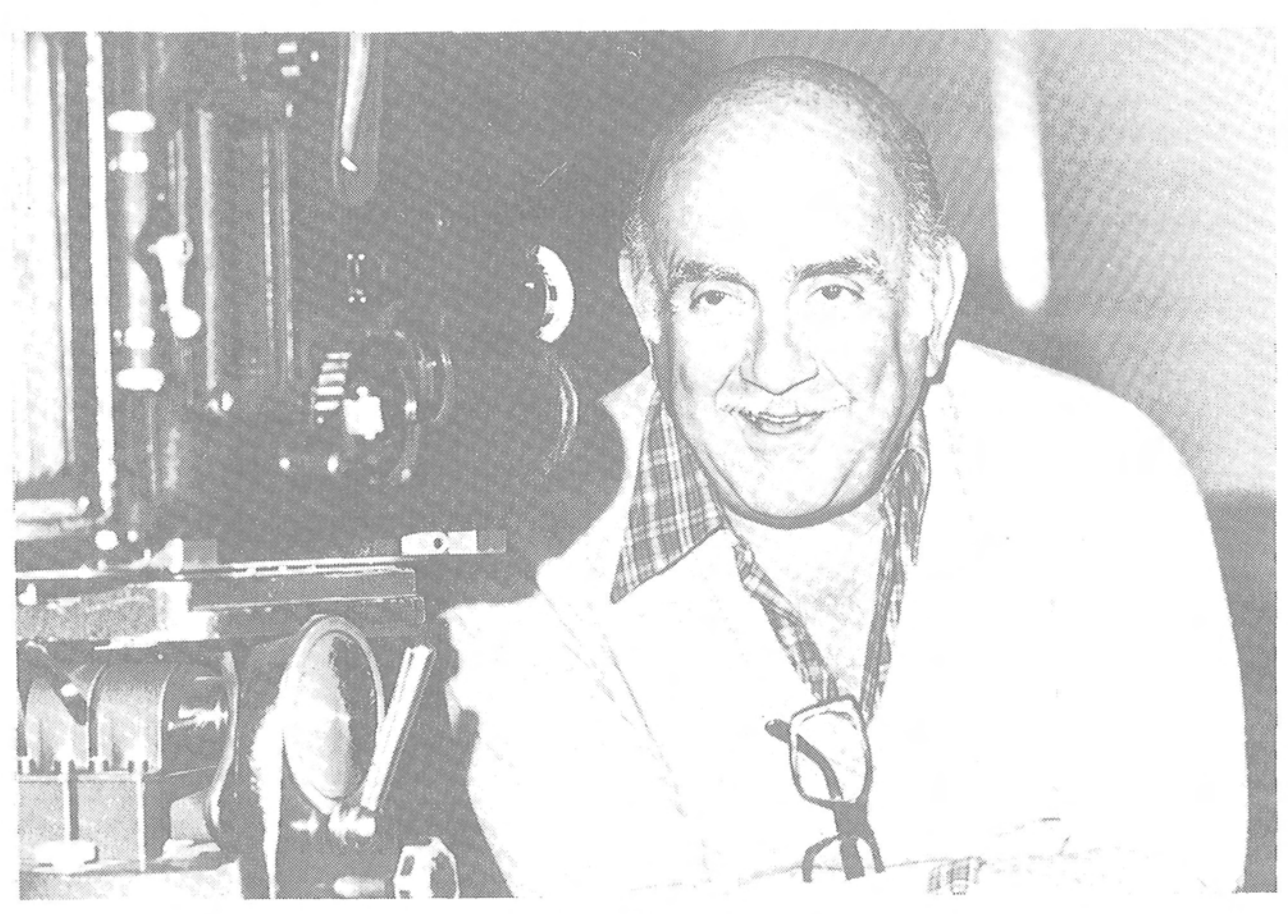
Todo parece indicar, sin embargo, que las propuestas de unión cinematográfica no eran utópicas y que su análisis de necesidades era correcto. Lo que no funciona, evidentemente, es otra cosa: el contexto político o económico de la mayor parte del continente. Esto no impide que los cineastas iberoamericanos hayan intentado experiencias interesantes, a veces frustradas, pero que demuestran una coincidencia de propósitos. En Brasil, los herederos del «cinema novo» (y sus antiguos protagonistas), consiguieron que la política oficial del cine fuera manejada por la «clase» cinematográfica, hasta lograr que la producción nacional alcanzara ventajas sobre la extranjera. En Venezuela y Colombia, con cines incipientes, la unión de sus artistas ha conseguido asimismo mejores condiciones de protección y fomento. En Argentina, las nuevas autoridades democráticas han colocado al frente del Instituto Nacional de Cinematografía a un director de cine (Manuel Antín), y se prevé un apoyo sin censura alguna ni favoritismos para los proyectos de calidad; en México, se espera que el nuevo sexenio sea menos catastrófico que el anterior.

Los Encuentros de Cine Iberoamericano realizados en Madrid, han examinado todos los problemas mencionados y han logrado consenso (arduo, eso sí), sobre algunos puntos fundamentales, ya enumerados más arriba. Y para que todo no quede en declaraciones simbólicas, se decidió fijar una nueva reunión en 1984 (posiblemente en este mes de abril), en un país que aún no se había elegido al escribir estas líneas. Entre tanto Huelva será la sede permanente de los mismos, para coordinar este principio de unión de cinematografías. Es de esperar que los egoismos o rivalidades sectoriales no aborten estos proyectos, de los cuales podría depender el desarrollo armónico de las que ahora son cinematografías débiles, aisladas en un mercado interno precario, o simplemente reducidas a esfuerzos solitarios.

## Huelva y su irradiación iberoamericana

El noveno festival, realizado en la primera semana de diciembre último, ha prolongado y ampliado su ya larga vocación iberoamericana, a la vez que enriquecía, con mayores medios económicos, sus posibilidades como centro de irradiación que comunica a las diversas cinematografías de habla castellana y portuguesa. Al mismo tiempo, como es costumbre desde hace algunos años, ha dedicado una sección especial a las cinematografías latinas (Canadá, Francia e Italia), y a films norteamericanos de Roger Spottiswoode y Francis Coppola. Una sección monográfica dedicada a Venezuela (donde se vio *El pez que fuma,* notable film de Román Chalbaud), la habitual sección informativa, la de cine infantil y una nueva, «Visión 83», que reunió películas premiadas en otros festivales, completaron el panorama.

La sección homenajes estuvo dedicada esta vez a uno de los cineastas pioneros del cine español, Juan Antonio Bardem, con una mesa redonda y la exhibición de toda su obra. Otro ciclo de exhibiciones se dedicó a la memoria de la actriz mexicana Dolores del Río, recientemente fallecida, con films americanos y aztecas, como



*Fernando Ayala.*



*Fotograma de* La República perdida, *de Miguel Pérez. La escena muestra la rendición del general Menéndez en las islas Malvinas (1982).*

*Volando a Río* (1933), *María Candelaria* (1943), *Flor silvestre* (1943), *El niño y la niebla* (1952), *Señora ama* (1954), *Adonde van nuestros hijos* (1957), *La cucaracha* (1958), y *La dama del alba* (1965).

El capítulo central del festival, la sección a concurso, permitió de nuevo una visión actualizada de la situación de las cinematografías iberoamericanas que, con algunas excepciones, revelaron que la crisis económica y otros avatares diversos no han anulado su capacidad creativa; por el contrario, señalan una evolución de sus formas narrativas y temáticas, con tendencia a abandonar el documento social directo por el análisis dramatizado de los acontecimientos históricos o contemporáneos, a veces en clave de comedia satírica, como *El arreglo* (Argentina, de Fernando Ayala) o *Adiós Miami* (Venezuela, de Antonio Llerandi).

De las tres cinematografías «mayores» (Argentina, Brasil y México) destacaron las dos primeras, mientras la única muestra mexicana, *Motel,* parece revelar una crisis material y creativa muy grave, confirmada por dos prestigiosos críticos presentes en Huelva, Carlos Monsiváis y Jorge Ayala Blanco. El cine argentino, cuya penuria es partícipe de la caótica situación económica forjada por los gobiernos militares, y hasta hace poco fue maniatado por una férrea censura que incluía prohibiciones a artistas, muchos de ellos exiliados, no ha producido en los últimos dos años más de 30 largometrajes (14 en 1983) o sea, menos de la mitad de lo habitual. Pese a ello, se han realizado varios filmes de notable factura (entre ellos *Tiempo de revancha* y *Ultimos días de la víctica* de Adolfo Aristarain) que al mismo tiempo lograban una crítica elíptica pero ácida a los tiempos del miedo y la represión. *El arreglo,* de Fernando Ayala, *Espérame mucho,* de Juan José Jusid, *Los enemigos* de Eduardo Calcagno y *La República perdida* de Miguel Pérez (estas dos últimas en la muestra informativa) fueron testimonio de una inquietud creativa que superó las dificultades, con mayor o menor suerte.

*El arreglo,* en un tono de comedia intimista, enfoca un problema moral, el de la corrupción de la época raciente, a través de un caso mínimo y modesto que, sin embargo, es una clave de la que se difundió en las altas esferas del poder. *Espérame mucho* es una entrañable cabalgata de la década del 50 a través de la visión de un niño, acotada por pasajes documentales. Ambas demuestran que las «pequeñas historias», como quería Chejov, pueden revelar muchas claves de la historia social de un país.

*La República perdida* es un documetal de archivo que intenta resumir la historia argentina desde los años 20 hasta el golpe militar de 1976. De gran valor como documento, peca quizá de una extensión excesiva, pese a lo cual resulta a veces esquemática por abarcar un período demasiado amplio. *Los enemigos,* es un ambicioso intento de mostrar el clima de miedo y represión sufrida en Argentina durante la última década a través de un personaje de tortuosa psicología, dominado por una madre castradora. Freudiana, con matices de «thriller», resulta a momentos frustrada por su mismo alambicamiento psicológico. Durante el festival llegaron de Buenos Aires las primeras noticias de la futura política oficial frente al cine. Un apoyo a su reconstrucción, con posibilidades de aumentar su producción a 30 largometrajes en 1984, y la eliminación de la nefasta censura, fueron las reconfortantes nuevas. Es muy probable —ya existen proyectos— que en este nuevo espacio de libertad, la mayoría

de los films del futuro próximo se dediquen a revelar los trágicos sucesos del pasado reciente.

También Brasil, el país del continente que ha logrado una mayor producción cuantitativa y cualitativa de los últimos años (más de 80 largos anuales) también se ha dedicado —según lo visto— a explorar la historia pasada y reciente. *Pra frente Brasil,* de Roberto Farías, narra con crudeza, a veces impresionante, el tema de las «desapariciones» (menos conocidas y abundantes que en Argentina o Chile, pero similarmente siniestras) en los años 70. Irónicamente, los sucesos se sitúan en paralelo con los triunfos brasileños en el Campeonato Mundial de fútbol. *Parahyba Mulher macho,* de Tizuka Yamazaki (la autora del notable film *Gaijin,* que narraba la odisea de unos inmigrantes japoneses a fines del siglo pasado) es una fascinante historia de matices feministas. El retrato de una mujer que rompe los estrechos límites de la moral de la época, se mezcla con el fresco político de las luchas partidistas a fines de los años 20, poco antes del ascenso al poder de Getulio Vargas. Más que el trasfondo de estas luchas, que a veces resulta difícil de seguir para espectadores no brasileños, impresiona la fuerza erótica y dramática de las historias personales, narradas con un estilo vibrante y bello.

Más débil resultó este año la representación del cine venzolano en concurso. *Adiós Miami* es la parábola tragicómica de un financiero envuelto en corrupciones que debe huir a Miami (meta de los venezolanos durante el «boom» petrolero) y allí termina arruinado por sus especulaciones, que coinciden con el derrumbe de la prosperidad basada en el oro negro. Pese a estos interesantes apuntes sociales, el film no se eleva más allá de lo paródico. *El iluminado,* de Jesús Guedes, se centra en un curioso personaje de «mano santa» intuitivo, con poderes curativos, arrastrado por un amigo, prestidigitador de pueblo, a una serie de viajes donde se frustran sus deseos de convertir las dotes del curador en negocio remunerativo. Un tema fascinante, que no alcanza a desarrollarse plenamente.

La auténtica sorpresa del festival fue *La ardiente paciencia,* del novelista chileno Antonio Skármeta, exiliado en Berlín desde hace años. La historia imagina un episodio íntimo, casi familiar, de la vida de Pablo Neruda: la amistad del poeta con un humilde cartero de Isla Negra, que le pide ayuda para conquistar a una muchacha... Le ruega que le ayude a escribir poesía y termina recitando a su amada los versos de Neruda aprendidos de memoria. El humor, la ternura pudorosa y la sencillez más difícil (auténticamente poética) presiden este film transparente y entrañable, que dibuja con exactitud un Neruda nada solemne, socarrón y tierno. El film no olvida, sin embargo, acotar con sutileza los acontecimientos de Chile, hasta el golpe militar y la propia muerte de Neruda.

Por obvias razones, el film de Skármeta no se realizó en Chile, sino en una playa portuguesa, donde, como nos relataba Skármeta, se buscó reconstruir la casa y el ámbito del gran poeta en Isla Negra. La producción, por otra parte, es de Alemania Federal. Este es otro ejemplo de la activa cinematografía chilena en el exilio, que frente a la casi inexistencia del cine en su país ha desarrollado una labor en México (con Miguel Littin), con Raúl Ruiz en Francia, Patricio Guzmán en España y Venezuela, entre los más conocidos.

Con justicia, *La ardiente paciencia* cosechó el premio del festival, «ex aequo» con *Espérame mucho,* del argentino Jusid.

Falta reseñar la presencia cubana, siempre de interés, pero que parece atravesar un período de crisis creadora o —quizá— de desorientación entre los presupuestos ideológicos y el análisis de la realidad. El gran documentalista Santiago Alvarez ha intentado un largometraje de ficción, el primero en su extensa carrera, con *Los refugiados de la Cueva del Muerto,* que narra la suerte corrida por algunos de los revolucionarios que encabezados por el joven Fidel Castro intentaron el famoso asalto del cuartel de Moncada el 26 de julio de 1953. Este movimiento prematuro, que los condujo a prisión o a la muerte, está narrado desde los peronajes que logran internarse en el monte o en casas de campesinos y terminan masacrados en su mayoría. Los hechos y personajes son reales, de modo que el filme entraría más bien en la categoría del «documental reconstruido» o «docudrama». Lamentablemente el film no logra sus propósitos y resulta desvaído y trunco, más una expresión de homenaje que un ahondamiento en su historia.

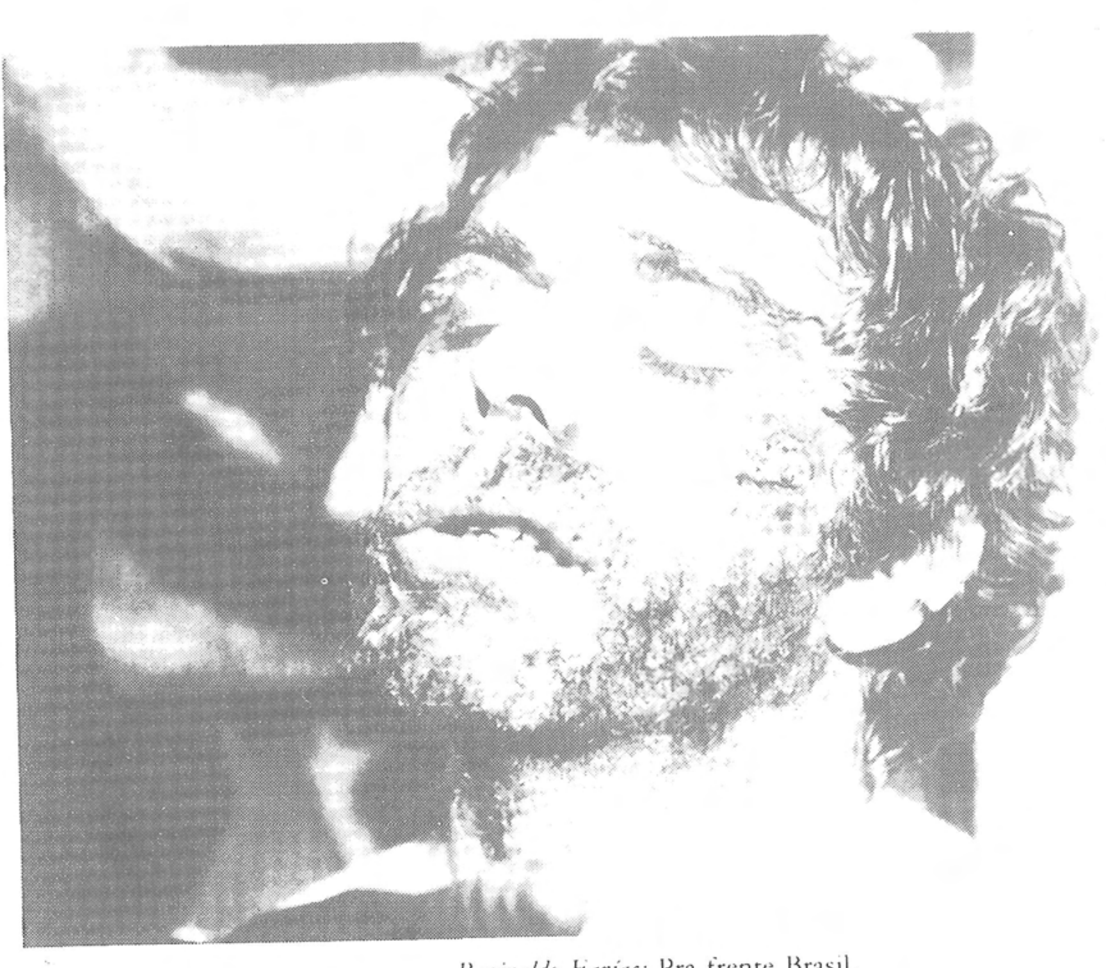
*Amada,* ambicioso film de época del prestigioso Humberto Solás *(Lucía, La Cecilia)* está basado en una novela posromántica, *La esfinge,* de Miguel Carrión, ubicada hacia 1910. La bella y minuciosa reconstrucción de época no impide que este intento caligráfico de vivificar el «melodrama» a lo Visconti, se debilite por una dramatización inadecuada del libro —la utilización de los ampulosos diálogos del original en forma textual es un error— y la frialdad de la acción (es probable que todo melodrama, para trascender deba arrojarse al delirio desencadenado). La protagonista del film, Eslinda Núñez, recibió merecidamente el premio a la mejor actriz.

Para completar este panorama iberoamericano de Huelva, cabe destacar, en la sección informativa, el film *Mi tía Nora,* realizado en Ecuador por el director argentino Jorge Preloran, que actualmente reside en California como profesor de la Escuela de Cine de la UCLA. Es un sutil retrato psicológico de una mujer enclaustrada en un asfixiante mundo familiar, que anula su vida y la abandona inerme a su soledad.

En Huelva, como es habitual, las actividades se completaron con mesas redondas dedicadas a temas de cine. Esta vez, hubo una protagonizada por Raúl de la Torre y en la que intervinieron el escritor Manuel Puig (autor de la novela *Pubis angelical,* llevada al cine por dicho director), Fernando Moreno, de Televisión Española, y el que escribe estas líneas. Fue interesante renovar, con los protagonistas presentes, el eterno dilema de la relación cine y literatura, dos formas de expresión instrasferibles, pero que siempre se atraen.

En el homenaje a Dolores del Río intervinieron los críticos mexicanos Carlos Monsiváis y Jorge Ayala Blanco. Todas estas actividades, así como la mesa dedicada a Bardem, tuvieron una asistencia de público inusitada para este tipo de actos; una muestra de la atracción que el público onubense tiene por el cine.

Otro acto importante que extiende —como debería ser— la actividad de los festivales, fue el dedicado a las «Conversaciones sobre medios de comunicación y cine». Críticos y expertos en medios de comunicación de España e Iberoamérica discutieron durante nueve horas las perspectivas del cine ante el reto de las nuevas



*Reginaldo Farias:* Pra frente Brasil.

técnicas, especialmente el vídeo. Con Román Gubern como moderador, los presentes llegamos tras interesantes cambios de ideas, a resumir el debate en estas líneas:

«... Una preocupación constante y central en este debate ha girado en torno al reto de las nuevas tecnologías electrónicas de comunicación vinculadas a la televisión, como los satélites de comunicaciones, la televisión por cable y las videograbaciones, que con su amplia oferta ha reducido drásticamente la asistencia a las salas de cine. Esta competencia electrónica ha afectado tanto a la industria cinematográfica como a sus formas de comercialización tradicionales y a la dramaturgia y a la estética de las películas contemporáneas. En los países con industrias cinematográficas débiles o emergentes, esta competencia, irradiada sobre todo por los grandes centros transnacionales de Estados Unidos, ha yugulado las posibilidades de desarrollo y de expansión autóctonos, o ha conducido a crear films miméticos de los grandes modelos del cine yanqui, que coloniza sus mercados. De este modo se impide o mutila la expresión de la identidad cultural de los países subordinados a través de la comunicación audiovisual.

Sin subestimar la importancia social de la televisión y sus posibilidades culturales, la influencia de las pautas estéticas de los telefilms sobre la producción de películas para las salas de cine ha sido estimada como un hecho negativo de homogeneización cultural según las leyes del mínimo esfuerzo creativo y de la máxima banalización. Por otra parte, se ha considerado que la gran fragmentación prometida por la oferta

audiovisual de los nuevos medios aumenta la libertad de elección del receptor con posibilidades económicas saneadas, pero a la vez erosiona o anula la socialización y cohesión psicológica y cultural de la audiencia, atomizada en pequeños grupos enclaustrados y compartimentados en sus domicilios y muy estratificados culturalmente, a diferencia de lo que ocurre con las audiencias de cine.

Los presentes han debatido también ampliamente diferentes hipótesis de reconversión de la industria y del comercio cinematográficos, en cooperación creativa con los canales televisivos —especialmente con los públicos— y con las industrias videográficas emergentes, pero sin sucumbir miméticamente a los modelos culturales e ideológicos propuestos por el eje electrónico dominante yanqui-nipón.

Los presentes estiman que la complejidad de los temas abordados requiere nuevas reuniones orientadas a definir alternativas de políticas culturales pertinentes y replanteamientos críticos ante estos nuevos fenómenos comunicativos de masas.»

Este resumen-comunicado es una muestra, que no debería ser considerada como meramente académica, de una serie de problemas que enfrenta al cine actual con una reconversión técnica y social que no es ya para un futuro lejano, sino que está ya aquí, entre nosotros. Por eso, estas conversaciones realizadas en Huelva —y las futuras— son una forma de prepararse para un verdadero desafío sociocultural. Por lo pronto, José Luis Ruiz, director del festival, ofreció la sede del mismo para que en años venideros se prosiga con esta provocativa y fascinante problemática, que puede cambiar —ya lo hace— la visión cultural, artística y psicológica de la humanidad.

JOSE AGUSTIN MAHIEU
*Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º derecha.*
*MADRID-13*

# La columna hueca

A José Alberto Santiago

*El señor, de quien son los oráculos de Delfos, ni dice ni oculta nada, solamente da señales.*

HERÁCLITO

I

Cuenta Herodoto que Deioces, rey, fue el fundador de la primera burocracia de que tenemos memoria en Occidente, merced a que se tornó invisible a sus súbditos. Podía verlos sin ser visto, como Dios, funcionar como si fuera ubicuo en la fantasía desprotegida de la gente. La burocracia, por su parte, fue y es generadora de símbolos: monedas y letras escritas.

También Giges, otro rey, inventó un anillo que lo invisibilizaba y podía, así, espiar los trajines amorosos de su mujer. Giges era el *voyeur* ideal y la enésima parodia de la divinidad. Lograba medir la bondad y la maldad de los demás sin ser alcanzado por sus juicios morales. Era el tirano perfecto, la fuente injusta de una determinada forma de justicia. Otros artefactos mitológicos han servido a fines parecidos, como los yelmos del Hades y de los Nibelungos que, al proporcionar la invisibilidad, convertían a todos en los Otros de alguien que no era el Otro para nadie.

En esta distinción radical se basa nuestra capacidad simbólica, pues *symbola* son, precisamente, las partes que estuvieron unidas y que se dividen para ser comparadas. Para juzgar sobre el valor de algo hace falta distinguir, lo cual supone separar. Así es como el símbolo funge de garantía, de prenda para que se cumpla el pacto del que surge la palabra. Pero este pacto sólo es posible si la unidad de valor se propone como común pero, a su vez, es sustraída a la valoración, o sea, que su valor es dado por supuesto, pero no puede ser medido. Necesita verlo todo sin ser vista. De nuevo Heráclito: todas las cosas se pueden trocar por fuego y todas las mercancías se pueden cambiar por oro. Pero el fuego no puede compararse con el fuego ni el oro con el oro.

2

Burocracia —iglesia visible del señor que da señales—, moneda y escritura tienen cierta coetaneidad, como se dijo. Max Weber la ha estudiado. La moneda sirve para medir el valor de la moneda, la palabra para hacerlo con las palabras. Ahora bien,

¿cómo se mide el valor de la primera palabra y de la primera moneda, o de la última, tanto da?

Parece que llegamos a un terreno resbaladizo. A Leibniz le preocupaba lo que Borges viene a decir con aquello de que «la palabra metáfora es una metáfora» (agreguemos: «la palabra *palabra* también es una palabra y una metáfora»): todo lenguaje es metafórico. El deslizamiento de una palabra sobre otra lleva al final del palabrerío, que es un abismo, o sea, un espacio sin fondo (cf. Valéry). Esto puede hacer caer todo el sistema significante y tornarlo perfectamente irracional, insignificante. O no. No, a condición de que se cierre herméticamente la puerta que da al abismo y allí se sitúe la Moneda que no puede trocarse por oro y la Palabra que no puede cambiarse por fuego. Lo cual hace a esos primeros supuestos, primeros principios, primeras evidencias o como quiera llamárselos, que trazan una sugestiva homología de constitución entre la filosofía y la emisión de moneda. Finalmente, estamos en el mundo del crédito, de la confianza, por no decir de la fe, ya que es palabra tan sobada por los verdugos.

Tal vez la mejor manera de ocluir el agujero abismal sea poner en él una piedra, la piedra filosofal que Zósimo describe con estas palabras:

> Esa Piedra que no es piedra, cosa preciosa que no tiene valor, objeto de formas innúmeras que carece de forma, desconocido que es de todos conocido.

Si damos a esta piedra un definido carácter mineral, podemos identificarla con el oro, tal como lo conceptúa Marc Shell:

> El oro tiene una naturaleza universal, la cual, como el metal del escultor o la cera del estampador, se puede convertir en otra cosa al mismo tiempo que sigue siendo ella misma. El oro acuñado en una moneda, por ejemplo, es tanto homogéneo consigo mismo (como oro) como heterogéneo de sí mismo (en cuanto escultura numismática o dinero).

Cuando Cristo dice *Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios* está señalando un denario en que está grabado el perfil del César, pero alude a esa capacidad del dinero de ser medida sin ser medido, que es uno de los atributos de Dios.

## 3

La historia puede contar años y documentos a condición de que no se ocupe del año cero, es decir, del origen. Este queda fuera de la historia y pertenece al dominio de la mitología. Las narraciones cuentan el origen y las fiestas lo parodian, pero ni la narración ni la fiesta lo explican. Cuando Freud define la fiesta como el exceso permitido y aun ordenado, como la violación solemne de una prohibición, está indicando el carácter sagrado de aquello que la fiesta evoca, que es sagrado, justamente, porque está prohibido, y sólo se disuelve la prohibición si, a la vez, se toman ciertas cautelas rituales, litúrgicas. La violación es una consagración, que no se

cumple libremente, sino sometida a fechas y formulismos. Es la caída legal de la ley. La vida cotidiana y profana se sumerge, periódicamente, en un evento sagrado y extraordinario, que recupera el momento original. La historia se interrumpe y deja paso a ese tiempo distinto que está como fuera y antes del tiempo histórico, intermitencia del mito en la continuidad de la historia. Se retorna al cero y se vuelve a contar, en un esfuerzo regenerador que permite la fantasía lustral: empecemos de nuevo, quitémonos la mugre del error, entremos limpios en un tiempo diverso.

Este tema es, como corresponde, intermitente en la sociología de lo sagrado y de la fiesta. Hubert y Mauss, Roger Caillois en *L'homme et le sacré* (1939), Jean Duvignaud en *Fêtes et civilisations* y *Le don du rien,* insisten en que la fiesta es la historización del origen por medio del rito, suerte de mimo que representa el paso del caos al orden. La vida social logra una condensación tal que da un salto cualitativo y se transforma, aunque pasajeramente, en transocial. Lo sagrado es transgredido al saltarse sus prohibiciones, quitamos la piedra que ocluye el agujero abismal, pronunciamos la Palabra de las palabras, generalmente intraducible.

Cuando Soren Kierkegaard intenta explicar la historia, apela a recursos similares. Hay un ser (¿animal?) que no es humano y se humaniza cometiendo el Pecado Original, pecado mítico que no ha cometido ningún hombre concreto, en ningún lugar concreto, en ninguna fecha concreta. El primer pecador se bautiza Adán. Cometiendo el pecado-cero, Adán da comienzo a la historia desde fuera y desde antes de ella, convirtiéndose en sujeto (sujetado a su falta, a aquello de lo que carece, aquello que le falta). Cristo podrá convertir la Redención en lo opuesto al Origen (el pecado) porque es el único sujeto que es más que un sujeto, capaz de ponerle meta a la historia a la que Adán puso origen.

Así como se explica la historia desde algo que no es histórico (el origen que está antes y la meta que está después) se explica el tiempo con algo que está fuera de él: la eternidad. El hecho de que exista lo atemporal, lo eterno, es lo que permite distinguir los tres elementos que articulan el tiempo: presente, pasado y futuro. El presente es el reflejo de la eternidad, en la sucesión, un infinito desaparecer, vacío y efímero *(momentum)*. A su vez, la eternidad es como el presente, pero absoluto. Lo eterno es perfecto y definitivo y, por ello, está sustraído al desaparecer de lo efímero, al tiempo sucesivo que es imperfecto y finito. El pasado es lo desaparecido, el futuro es aquello por desaparecer. De nuevo: podemos explicar el tiempo a condición de no temporalizar la eternidad, como podemos explicar la historia a condición de no historizar el origen ni la meta, y podemos explicar el dinero a condición de no monetizar el oro.

## 4

Para contar monedas, letras o años necesitamos de los números. Aristóteles definía el número como la multitud medida por la unidad, lo cual supone excluir la unidad (el uno) de entre los números (así concluye Santo Tomás). O sea: para que haya números hay que tomar uno de ellos y quitarle el carácter de tal, de número, adjudicándole una cualidad única: la de no tener antecedentes (cf. Peano a fines del

siglo XIX). El *uno* no es un número íntegro natural. A partir de él se inicia, en un solo sentido, una serie relativamente infinita, la de los números naturales.

Entre los números hay *discontinuidad,* calidad que nos permite contar y acuñar el concepto de lo *discreto.* Pero los matemáticos, de pronto, se encuentran ante fenómenos que apelan a la *continuidad* y que, por tanto, parecen no ser numéricos: números irracionales (raíces cuadradas de números que no son cuadrados perfectos), cálculo de áreas circunscritas por curvas o por una cantidad infinita de rectas, cálculo de superficies y volúmenes. La apacible historia de las matemáticas se convierte, así, en una batalla entre lo continuo y lo discontinuo que luchan por la supremacía, o sea, por constituirse el uno en base del otro, de ocupar el lugar de la piedra que ocluye el abismo. Pero, finalmente, esta guerra dialéctica, ¿no es la logomaquia platónica entre el ejército de lo *Uno* y el ejército de lo *Múltiple?* ¿Es el uno la división de la multitud o es la multitud la que está constituida por unidades, por unos? Hay una relación de alteridad, pero no se sabe, a ciencia cierta, quién la define, cuál es el jugador que sale del juego y se pone de árbitro.

5

De modo independiente, el cero aparece en las culturas hindú, babilónica y maya, aunque sus sistemas de contar sean distintos (unidades sexagesimales, veintenas, décimas, etc.). Pero es un signo que denota la ausencia de lugares en la composición de una cantidad. En el 103 el cero indica la ausencia de unidades en la columna de las decenas.

En cambio, el signo de cero como significante de vacuidad cuantitativa, es un hallazgo curiosamente tardío en esa ciencia tan remota que es la matemática. Hallazgo capital que Pelsener *(Esquisse du progrès de la pensée matêmathique)* define como «uno de los actos más audaces del pensamiento humano; una de las mayores aventuras de la razón».

Es un signo que falta en las matemáticas egipcia y griega. Un signo es una categoría. Tampoco aparece en la notación aritmética de los chinos y los romanos. En el *Almagesto* de Ptolomeo el signo o se usa para indicar que en la medida de un ángulo faltan los minutos y los segundos.

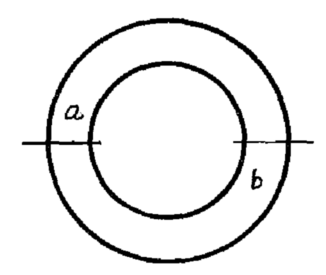
El signo cero (pequeña forma circular, cerrada o abierta) empieza a usarse en la India hacia el 500 después de Cristo (de ahí lo tardío del hecho), agregándose a las cifras seculares y dando lugar a la numeración decimal, o sea, al sistema de valoración progresiva y posicional de las cifras. Los árabes adoptaron este signo hacia el siglo VIII, tal vez por contacto con una embajada hindú que llegó a Bagdad llevando unos libros de astronomía en sánscrito que en seguida fueron traducidos al árabe. Este método de cálculo pasa a Europa por medio de *Liber Abbaci* (1202) de Leonardo Pisano. Todo, como siempre, trae consecuencias etimológicas de lo más sugestivas. Del sánscrito *sunya* (vacío) se obtuvo el árabe *sifr,* que Pisano latinizó en *zephirum,* luego corrompido en *zefiro, zeuero* y *zero* (siglo XV). Máximo Planude, en 1330, latiniza, a su vez, por *cifra,* palabra que, en sus comienzos, significaba cero, antes de

significar todo lo contrario. O sea, que cuando sopla el céfiro o se canta una cifra, es como si se moviera el viento de la nada, casi en los límites del teatro gongorino, «sobre el viento armado».

En el siglo XVIII, siguiendo a Leibniz, Bernouilli crea la categoría mística del «cero pequeño» o exponente infinitamente pequeño que no es capaz de aumentar ni de disminuir a una cantidad dada. Con ello contradice a Arquímedes y, en cierto modo, a toda la lógica griega, para la cual «lo infinitamente pequeño (o grande)» es un absurdo en los términos, porque grande o pequeño son magnitudes relativas y determinadas, que no admiten la infinitud.

La escuela inglesa del siglo XIX (Gregory, De Morgan) perfeccionada por el alemán Hankel (1839-1873) reemplaza cero por *(m,m)* en que *m* es un número positivo arbitrario.

El álgebra de Hamilton (1853) introduce el cero como elemento operativo por medio de la fórmula $ab=0$, siendo *a* y *b* distintos de cero. Estos números fungen como «divisores del cero». La condición es que conformen un anillo, siendo ambos incongruentes con el cero. Un anillo como el de Giges.




También el cero ha sido incluido entre los números naturales enteros tal que divide la serie entre positivos y negativos, a condición de no ser lo uno ni lo otro.

El húngaro Kürschak (1864-1933) distingue el cero en sí mismo o *cero prima* del cero como elemento en un campo abstracto de números. Aquí podemos suturar con el álgebra de otro inglés, Boole (1815-1864) que abstrae al cero del campo de los números naturales para conceptuarlo como la coordinación imposible de conjuntos heterogéneos (el uno es la coordinación posible de esos mismos conjuntos). Diez tomates y quince naranjas se coordinan porque el uno permite contar, en abstracto, diez y quince. Pero diez tomates no se coordinan con cero tomates porque el cero anula el conjunto y establece una suerte de heterogeneidad absoluta. Si A es la clase de los minerales y B la clase de las lechugas, entonces (A,B) es la clase nula, la clase cero que no contiene individuos.

Para Cauchy y Riemann (1851) el cero lo que anula es la función por medio de un valor de la variable. Un concepto similar hace pasar a la física Lamé en el siglo XIX (luego corroborado por otros autores). Se llaman ceros de f(x) a aquellos valores de x para los cuales la función f(x) se anula. Aquí cerramos otro anillo: cuando el cero interviene entre cantidades discretas y, por tanto, discontinuas, anula a la discreción y la discontinuidad, para establecer una suerte de primordial continuidad indiscreta.

Hay quienes prefieren ver en el cero a una especie de parodia de los números cardinales, a fuerza de considerarlo el cardinal puro y vacío, o sea que no cuenta

ningún conjunto de objetos, que es un conjunto vaciado. Ahora bien, a partir de esa vacuidad, es posible contar, por yuxtaposición, todos los cardinales finitos, cuyo conjunto, por definición, es infinito *(aleph)*. Tanto en el sentido de los positivos como en el de los negativos, el cero funge como el hueco central del cual se dispara hacia lo infinito. Y aquí se transforma de cardinal puro y hueco en ordinal primero, a partir del cual se cuentan los demás, que son derivados o secundarios respecto a él. Hace contar a condición de que no lo cuenten. Los años discretos son a partir del año cero, las horas discretas a partir de la hora cero, etc., siempre que el año cero no aparezca en el almanaque y la hora cero no aparezca en el reloj.

Pareciera, hasta ahora, que este circulito que permite numerar no deja numerarse, pero el amor de algunos matemáticos ilustres se ha resistido a sacarlo del mundo numeral. Así, por ejemplo, Peano (1889) no sólo lo considera un número, sino que es, para él, el número axiomático, porque los sucesivos de los números son números y el cero sucede al primer negativo y al primer positivo, aunque no pueda ser sucesivo de ningún número. O sea, que el axioma es la excepción absoluta, lo anómalo es lo que da la norma. De algún modo, Peano sofistica la intuición de Giovanni Campano, traductor de Euclides en la segunda mitad del siglo XIII, quien acuñó el principio de que en toda clase de números siempre existe el mínimo (que viene a ser, finalmente, aquel que no sucede a ninguno).

Lo mismo ocurre si se lo razona desde la óptica de las clases: el cero es la clase de las clases nulas (cfr. Bertrand Russell). O sea, de las clases que no clasifican nada, a partir de la cual, clase pura y vacía, se clasifican las otras.

Cuando se hace intervenir el cero en operaciones con números naturales se obtienen conclusiones curiosas y sugestivas. Sabemos que en la suma o la resta, el cero supone la indiferencia o equivalencia de las partes, así como en el producto o la división, supone la anulación. Ahora bien: dividir por cero es una operación excluida de la aritmética porque carece de significado, lo cual vale como decir que es el significante absoluto. Dividir por cero es diverger o tender al infinito (en la llamada «teoría de los límites»), tareas que no pueden cumplir los números. A su vez, dada la imposibilidad de operar con el cero en estos casos él es utilizado convencionalmente, como, por ejemplo, cuando se sostiene que dividiendo cero por cero se obtiene un número indeterminado (¡vaya número!) o que elevando un número cualquiera a la potencia cero (incluido entre los números el propio cero) se obtiene de resultado *uno*.

Excepción absoluta que instaura la regla, número no numerable, clase de las clases vacuas, único número que no es sucesor de otro número, único número de un solo miembro (o sea no compartible con la unidad, con el uno), único número natural que está vacío (siendo que los números naturales nunca lo están), clase infinita ajena a las clases y a los números, ¿qué es este huésped desconocido del cual parece que no puede prescindir el dueño de casa? Gottlob Frege, en *Begriffschrift* (1879), *Die Grundlagen der Aritmetik* (1884), *Die Grundgesetze der Aritmetik* (1893-1903) propone esta paradoja genial: *el cero es la clase nula de los números que se sucede a sí misma.*

Esta paradoja será complementada, en nuestros días, por Alain Badiou, quien define al cero como el signo que carece de marcas, o sea, que no rechaza ninguna parte para constituir su identidad y, por tanto, por la falta de marcas que permiten

establecer comparaciones, es el único signo sin identidad, que no es igual a sí mismo. Esto permite que se lo sustituya siempre por sí mismo. El cero es el predicado del vacío, que no ocupa el lugar de ninguna otra cosa ni marca tampoco el lugar de la nada, aunque, convencionalmente, la escritura lo sitúe allí donde está el *signo cero.* Es la marca faltante que no apunta a ninguna carencia, el vacío al que nada le falta, la disolución de todas las huellas.

Anillo de Giges de la lógica matemática, el cero nos obliga a pensar circularmente, como su forma. Disolviendo toda idea de discreción, el cero remite constantemente a sí mismo: dividir o multiplicar por cero es llegar a cero, o sea volver a cero. Toda operación con él lleva a él y es la impedimenta para llegar a lo discreto. El cero anula, su función es anular y anular es el dedo que lleva el anillo (por ejemplo: el de Giges). Anillo, diminutivo de ano, cavidad por donde se expele el excedente digestivo. Este exceso de la lógica, este lujo del discurso que, paradójicamente, hace posible lo necesario, lo imprescindible, ha sido relacionado, muchas veces, con el oro, que también es excesivo y lujoso y define lo necesario y lo imprescindible. Y con el espíritu, exceso de toda relación estímulo/respuesta o causa/efecto, a condición de que no se lo intente definir.

## 6

La palabra *sunyam,* de la que viene *cero,* es usada por los místicos hindúes para referirse a la divinidad *(nihil, sunyata)* que es el vacío, la nulidad, la nada, así como también aquello que carece de marcas por ser inconmensurable, indiscreto. Esta oquedad absoluta es absolutamente diferente a todo lo que existe, pero tiene la capacidad de engendrar y regenerar, de salvar y dar nuevo nacimiento a cualquier cosa existente, a todo lo existente. A partir de Dios es posible contar desde cero.

En 1930, Hubble empezó sus estudios sobre los espectros galácticos que se desplazan al rojo. Monseñor Lemaître .en 1931 y Gamow en 1948 formularon los modelos del universo expansivo. En 1972, Renè Thom trazó la teoría matemática de las catástrofes. Estas propuestas se conectan en el sentido de considerar que el universo es la expansión de un punto original que ha dado lugar al desarrollo de tiempo, espacio y coordenadas. Esta expansión es explosiva y todo reventará alguna vez. Entre tanto, es posible lanzarse a calcular qué día y a qué hora empezó la cosa, o sea, fijar la primordial discontinuidad entre el momento primero de la expansión universal y esa otredad absoluta que es la hora cero de la cosmogénesis.

## 7

Empiristas o platonizantes, todos los que investigan sobre la matemática coinciden en que ésta no depende de la experiencia. La piedra de toque de esta conclusión es la categoría de infinito. Este no aparece ni puede aparecer en la experiencia y, sin

embargo, es inevitable en el razonamiento matemático. Es uno de los tantos hallazgos que debemos a los griegos, ya que ni egipcios ni babilonios dieron con él. Junto con el concepto de ángulo y la teoría de la proporción constituye la tríada de aportes definitivos de Grecia a la matemática mundial. Ya Zenón razona sobre el infinito entre términos (por ejemplo: la infinita divisibilidad de un segmento determinado de recta).

El infinito entra en el pensamiento matemático por varias puertas. Aristóteles lo ve como equivalente de ilimitado *(apeiron)*, como conjunto de potencias o haz de posibilidades del ente (si se prefiere otra jerga: devenir del ser). También es infinita la relación entre dos magnitudes incomparables, como la que existe entre las que dan origen a los números irracionales. Y, por fin, desde Bolzano y Cantor, el infinito abandona el campo de lo potencial y ocupa el de la matemática de los conjuntos actualmente infinitos.

Ocuparse de algo que no está en la experiencia y hacer de esta ocupación una experiencia no es la menor sutileza de estos trabajos. Sutileza que se completa teniendo presente que los desvelos por lo infinito provienen de un ser finito llamado hombre. Justamente, es la finitud humana la que hace factible y necesaria la matemática. Al revés de las apariencias, el hombre se ocupa de lo ilimitado porque es limitado y no porque su naturaleza sea infinita y el espacio y el tiempo la coarten, como el cuerpo coarta al alma, que es su prisionera. Un ente infinito (Dios) no necesita contar, ya que su visión instantánea es infinita. Para Dios, el infinito no es una conjetura, como para nosotros; es una realidad, como lo son, para nosotros, la medición y el recuento.

Recapitulando: podemos contar lo discreto a condición de concebir la categoría de lo indiscreto y no levantarle la falda.

No es la menor paradoja del ser humano que lo único que tiene de infinito sea la muerte, o sea la cesación de ser. Paradoja doble, ya que la muerte es lo que pone término, finitud, fineza, a todo. Sin embargo, cuando morimos, estamos infinitamente muertos. Como la muerte nos define y somos paradójicos, nos metemos en la misión paradójica de definir lo infinito.

Este cerco del infinito que rodea nuestra finitud nos obliga, de pronto, a criticar categorías como lo grande y lo pequeño, que carecen de rigor, ya que nada es grande o pequeño en sí mismo, sino en relación a otra cosa, respecto a la cual es, simplemente, mayor, igual o menor. Y aún admitiendo lo limitado, la infinitud reaparece constantemente en él y lo impregna de perplejidades. La piedra que cierra el abismo se mueve y deja ver un hueco vertiginoso. En un segmento medible hay infinitos puntos que, en relación al segmento, son infinitamente menores. Y cada uno de estos puntos es divisible en infinitos puntos que también lo son, y así hasta el infinito.

De tal modo llegamos a ese espacio conjetural en que el todo es igual a sus partes. Soslayando la cantidad, pensamos en intensidades, en cualidades. Grandeza y pequeñez quedan teñidas de impertinencia. La privación de finitud que es lo infinito psicológico se invierte cuando se lo considera lógicamente.

Por ejemplo, entre el cero y el uno, hay un espacio infinito, poblado de fracciones, pero que no es interminable, ya que sus términos son, precisamente, el cero y el uno. En cualquier momento, podemos medir estas fracciones, como se miden las fracciones de esa bella conjetura de la historia que es el progreso interminable. La muerte, en

cambio, siendo infinita por naturaleza, no es interminable ya que no estamos más muertos diez minutos después de morir que diez siglos.

Todo conjunto se puede concebir entre esos dos términos inalcanzables, en los que no podemos meternos, el cero y el aleph. El número cardinal de este conjunto magno es lo que Cantor llama el aleph-cero. Lo mismo que ocurre con la historia, nos podemos ocupar de ella si renunciamos a entender históricamente su origen y su meta.

Estas especulaciones y otras afines que hemos recordado antes, no por casualidad, se producen en el siglo XIX, el siglo romántico, ya que pensar lo infinito es tarea romántica por excelencia. Karl Friedrich Gauss (1777-1855), ilustrado desdeñoso, opinaba que «el infinito es sólo una manera de hablar» (¡nada menos, Herr Gauss!). Georg Cantor (1845-1918) propuso responderle con una matemática romántica, una lógica del infinito. Se sabe que murió loco, en ese estado que los alienistas de su época llamaban locura.

## 8

*Dios habita una luz cuyo camino está roto.*
*Quien no devenga el camino quedará sin verla, eternamente.*

Occidente plantea que entre el hombre y Dios hay un abismo esencial, la «diferencia cualitativa infinita» a que alude Kierkegaard. Entre ambos no hay fusión ni unión sustancial posibles. Sólo es factible la comunión, cuyo modelo, como aventura Denis de Rougemont (*L'amour et l'Occident,* 1938) es erótico y tiene su representación o parodia litúrgica en las bodas místicas del Señor y su Iglesia. O, si se prefiere, invertimos el orden del modelo y ponemos la comunión como paradigma del coito. En todo caso, se trata de que no se pierdan de vista el uno y la otra. O la una y el otro.

De cualquier modo, creamos o no en Dios, parece que, bajo las especies del dinero, la palabra, el cero, la fiesta o el motor inmóvil de Aristóteles, resulta difícil pensar sin tenerlo en cuenta como categoría lógica primordial. Herbert Spencer (*First Principles),* a quien no se puede sospechar de predicador, es rotundo: «La teoría atea es totalmente impensable». Pudoroso, propone sustituir a Dios, palabra también pringada por demasiados verdugos, por la Causa Primera. «No tenemos otra alternativa —dice— sino contemplar esta Primera Causa como infinita y absoluta», lo cual es volver a los atributos de la divinidad según San Agustín.

Este Dios o como se lo quiera llamar, es, en un plano filosófico, más modesto que en el plano religioso. Los alemanes son coquetos con su léxico y dicen que proporciona *Lösung* aunque no *Erlösung,* algo así como posibilidad de abordar los enigmas aunque no salvación ni redención. Explicaciones, no pago de deudas. Si Dios se convierte en un dato de la experiencia religiosa, una inmersión en su supremacía, su absoluto, su infinitud, no explica nada ni, dado que es quien es, tampoco pide explicaciones. Pero puede ser objeto del conocimiento filosófico como la razón que se basta a sí misma o única razón suficiente (*principium rationis sufficientis essendi),* la

piedra en que se cimenta el edificio lógico y que ocluye el abismo (¿se sostiene sobre él?). En tanto para la religión Dios no puede ser sino sujeto (y, más aún, el único Sujeto posible), para el saber laico es un objeto de conocimiento, sólo que, a diferencia de todos los demás objetos, no está puesto por nadie ni por nada, sino supuesto, o sea que ocupa su puesto como si estuviera completa, feliz, absolutamente puesto allí. Es claro que, aceptada esta condición de suposición (de su posición), se convierte en un nombre genérico y abstracto que carece de contenido verdadero, aunque posibilita toda conjetural lógica de la verdad. Es la absoluta verdad, esa verdad que no puede contenerse y que, por lo mismo, como queda dicho, está falta de contenido. Genérico en sí y para sí que todo lo abarca y lo contiene y que da categoría de tal a todo lo existente (cfr. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Religion,* I. A. *Von Gott*). Veamos que Hegel se encuentra aquí con el ser y con el espíritu absoluto, esperanza que nos aguarda al final de la historia.

Así podemos intentar convertir a Dios en objeto de la conciencia, fórmula dialéctica que deja el paso lógico primordial libre al pensamiento: el paso del espíritu en general indeterminado a la determinación por la diferencia. De la generalidad *(Allgemeinheit)* al juicio *(Urteil). Ur-Teil* es, literalmente, la partición primordial, la primera tajada, el primer corte.

Spinoza era más confiado aún: Dios era la sustancia indiferenciada, la unidad, «el que permanece junto a sí absolutamente», sin separarse de sí, antes de ese primer tajo, ese primer desgarramiento que, como el vagido primero del recién nacido, es el primer paso del discurso después del cero, la primera marca de la historia. El mundo es lo que no es, lo que carece de ser y de realidad. Dios es lo que es, lo único que es, garantía de realidad frente a toda perplejidad del ser en el mundo, esa carencia infinita que no terminamos nunca de llenar, aunque tapemos el abismo con palabras o con monedas de brillante metal.

Los estudiosos del fenómeno religioso insisten en Dios como *árreton,* o sea, lo indecible o inefable, y las religiones suelen cubrir esta categoría con amenazas de muerte: nombrar a Dios es suprimir la diferencia elemental entre el cero y el uno, es morir. Paradójicamente, la cantidad de literatura producida por la mística gira en torno a esta inefabilidad central. El lenguaje carece de homogeneidad para referirse a él, para predicar de lo que no admite predicados. Lo divino es la total heterogeneidad, el absoluto género propio.

El hombre, instaurado sobre esta diferencia original, depende de algo que le asegura tal dependencia a condición de que se lo considere inaccesible. Y esto es así todos los días, a cada instante. El misterio es *Geheimnis,* que involucra el *Heim:* lo oculto es lo cotidiano, es la casa en que vivimos, habitantes del enigma. *Mysterium, Mystes,* derivan del sánscrito (está visto que hablamos sánscrito todo el tiempo sin saberlo, como el señor Jourdain hablaba en prosa) *mus,* que significa «trato secreto, recóndito, oculto» y, a la vez, «embaucamiento, engaño, fraude». Es claro que, no pudiendo acceder al centro, la periferia siempre tiene algo de naipe trucado, de apócrifo.

En el acto del sacrificio (el degüello, otro tajo) hay esta imposibilidad central convertida en metonimia. Se mata a la víctima porque no se puede matar la divinidad. Es criminal matarla, pero si no se la matara, no se la sacrificaría, es decir, que no se

la convertiría en sagrada. Una cadena infinita de víctimas intenta reemplazar a la víctima inhallable y se constituye en metonimia de lo sacro. Un objeto simbólico (la hostia) sustituye al cordero, que sustituye al hombre, que sustituye al Insustituible.

Todo sacrificio es inútil, claro está, y por dos motivos: porque el sacrificado no es la divinidad y porque ésta no necesita sacrificios para ser sagrada. Aún en el sacrificio de Cristo hay la ofrenda de su humanidad doliente y mortal, pero no de su divinidad, que permanece en el cielo, en el lugar del padre, al cual le dice el sacrificado: «¿Por qué me has abandonado?» Adolescentes solteros, esclavos, prisioneros de guerra, corderos pascuales, los reyes de ciertas tribus africanas: metonimias que no llegan al significado, acaso porque éste no existe, en la hipótesis atea, o porque es el Ser y en el mundo no hay sino entes. Lo sagrado sacraliza la violencia del sacrificador y, puesto que no se llegará nunca a la víctima, asegura su permanencia.

## 9

«Soy quien soy», dice el Dios bíblico, como ostentando el monopolio del ser y remitiendo a sí mismo, en movimiento anular, circular, que recuerda el comportamiento del cero. Simétrico, el hombre puede decir: «Soy nadie». Del hombre se puede predicar, aunque sea su nulidad. Gramaticalmente, en cambio, Dios predica de sí mismo, es el sujeto y el predicado, la tautología ontológica que está llena de sí misma. Voz activa absoluta que no admite ser convertida en voz pasiva, padre que no ha sido engendrado por otro padre *(Urvater)*. Aún al invocarlo hay que tener cierta cautela gramatical, menos retórica: Santa Teresa lo llama Eterna Majestad; los ingleses, *thou;* los franceses, *vous;* los hebreos le quitan las vocales para evitar el terrible suceso de nombrarlo. El *Atta Nimssa* glosa lo mismo: «Ningún cómo, ningún porqué, ningún dónde te conviene como signo, ¡Tú eres!»

A Dios se puede hablar en segunda persona, en la plegaria, pero de él no puede predicarse nada en tercera persona, como del resto de las cosas. La tercera persona supone la ausencia del referido y Dios está siempre presente en todas partes, a condición de que no se lo advierta en ninguna. Es la escucha absoluta, el oído total y siempre alerta a nuestras palabras. Por esto, el Meister Ekkehardt se aproxima a él como a ese reino interior que se funda en el silencio, como si este silencio de género propio fuera el único escuchable. Somos palabra a diferencia de este silencio inconsutil, pues si pudiéramos involucrar a Dios en el lenguaje por medio del concepto, que siempre es determinación y negación, seríamos Dios (cfr. Paulsen), olvidando que Dios es inextensible a cualquier concepto (cfr. Fichte, a quien los clérigos de la época dejaron sin trabajo por ateo). Justamente, la necesidad de simbolizar a Dios nace de esta impertinencia de todo discurso respecto a él. Tenemos la metonimia de Dios reflejada en el espejo de los enigmas, las designaciones que inventamos para él son simulacros de nombre, fetiches en el mejor de los casos, pues atraen el trance y hasta curan algunos malestares, y si no que lo digan los psicoanalistas. Dios mío, Señor nuestro, dioses blancos o negros, antropomofizaciones. Es mejor quedarse en la teología negativa, decir lo que Dios no es, o sea que no

es designable y que nada positivo podemos predicar a su respecto, como enseñan los neoplatónicos, San Agustín, Dionisio Areopagita. Carencia absoluta, no admite marcas. El ser borra todas las huellas.

Sin embargo, porque no podemos nombrarlo, a pesar de no poderlo nombrar, por ambas concausas, el mismo San Agustín propone que discriminemos nuestro amor: en rigor, sólo lo amamos a él y en las criaturas amables, en los enamoramientos, estamos haciendo metonimias sentimentales de Dios. Son los sustitutos o vicarios divinos los que amamos, con la esperanza de encontrarnos el modelo de amor en el otro mundo, donde todo, por fin, está en su lugar y tiene su nombre propio. Los hombres somos signos del Ser, el Ser es lo único que no es signo. El hipotético significado último de todo es sagrado, que es el significado inmóvil donde culmina y acaba la cadena significante, porque ya nada significa, a su vez.

## 10

Dios oculto y silencioso, Dios revelado y elocuente, él puede hacer lo que nosotros, finalmente, no podemos: crear y aniquilar por la palabra, porque sólo en su palabra el signo es pleno, se encuentran en suprema adecuación el significado y el significante. Su palabra es potencia y llamado al ser. Somos porque él dice que seamos. Sólo habla para ordenar, el logos es la ley. Es lo que Duns Scotus intenta definir *(Ordinatio,* I, 2, I) como *ens universalissimum increatum.* El ser universal que nadie ha creado, de nuevo: el *Urvater.*

De esto discurren, seguramente, los que quieren enterarse del ser. Martin Heidegger, por ejemplo *(Sein und Zeit, Einleitung).* El ser es el más general de los conceptos, pero no es el género de los entes, sino que es algo superior, trascendente a ellos. Con otros argumentos, ya los tomistas medievales llegaban a la misma conclusión, la heterogeneidad absoluta del ser y los entes, del cero y los números, Dios y las criaturas, el oro y la moneda, la palabra y las palabras. Por su suprema generalidad, por su profunda oscuridad, el ser, la piedra sobre el abismo, es ajeno al concepto. Ya Pascal denunciaba la tautología que supone definir el ser, pues habría que decir: «El ser es...» Por eso tiene aspecto de enigma y se entiende a sí mismo, pero no se explica. O se entiende a condición de no ser explicado. Sólo se puede preguntar por el sentido del ser y analizar la estructura formal de la pregunta por el ser, esa suerte de oriente del ser del que no sabemos qué decir, oriente que es horizonte orientador, oriental, de donde sale algo de luz a partir de un hecho *(factum)* vago. Apenas si atinamos a discriminar que el ser no es un ente, aunque sea el ser de los entes. Como el *joker* o comodín de la baraja, puede llenar el lugar de cualquier naipe, a condición de que no se le adjudique el valor de ningún naipe. Toda ontología es ciega y da vueltas alrededor de su objeto sin penetrarlo nunca, limitándose a elaborar sus categorías. El ser parece un anillo dentro del cual hay el acceso al abismo, parece ese objeto de las matemáticas que no está en la experiencia y que se convierte en experiencia, como escribir un libro de metafísica, o sea, acerca de lo inexperienciable, es también una experiencia. O como la vivencia de escribir sobre la muerte.

Lo anunciaba Hegel (*Wissenschaft der Logik*, I, 1, I):

> *Ser, puro ser...*, sin ninguna otra determinación. En su inmediatez indeterminada sólo es igual a sí mismo, pero tampoco es desigual a otro; carece de diferencia, interna o externa... Es la pura indeterminación, el puro vacío... El ser, lo inmediato indeterminado, es en realidad la *nada*, ni más ni menos que la nada.

El cero de Badiou, el Dios de los místicos orientales, la indiferenciación que basa todas las diferencias, el comodín de los sistemas. En vano buscaremos en Hegel una definición del espíritu, en Kant una definición de la razón pura (de la que describe su operatividad y sus campos: el entendimiento sustraído a la sensibilidad, la idea ajena a la realidad que deviene ideal, el modo trascendental de actuar), en Freud una definición del inconsciente en sí mismo, en Marx la definición de la clase obrera revolucionaria (que es la única clase no sometida a los condicionantes de la historia, pues los trasciende y los disuelve en la revolución que acaba con las clases).

II

Una tarde de 1956, José María Domínguez, profesor de matemáticas, nos explicaba el número cero en un aula de la Escuela Normal de Profesores de Buenos Aires. He olvidado los pormenores de la lección, pero no una figura que persiste a través de los años: el cero es la columna hueca del edificio. La clave de bóveda se sostiene, las cargas son soportadas, la construcción subsiste por esa columna, pero a condición de que ella sea hueca. Podemos jugar al juego de la inteligencia si el naipe que sirve para regular el juego de los demás naipes es sustraído a la regla del juego. Aplicarle la regla sería caer en la indiferenciación y el caos, en la imposibilidad de distinguir que es la operación nativa del pensamiento. Entraríamos en el hueco y sacro recinto del cero, que nos anularía en su gesto anular. El anillo de Giges terminaría por estrangularnos.

BLAS MATAMORO
*San Vicente Ferrer, 34, 4.º izqda.*
*MADRID-10.*

## Bibliografía

MARC SHELL: *The economy of literature*, 1978 (hay traducción castellana en F. C. E.).

JEAN-JOSEPH GOUX: *Economie et symbolique*, 1973.

JEAN BAUDRILLARD: *Pour une critique de l'économie politique du signe*, 1972 (hay trad. cast. en Siglo XXI).

BERNARD HAUSSMANN: *From an Ivory Tower*, 1960 (hay trad. cast.: *Problemas filosóficos de la matemática moderna*, trad. de J. E. Bolzan, Columba, Buenos Aires, 1968).

E. T. BELL: *Historia de las matemáticas*, trad., de R. Ortiz, F. C. E., México, 1949 (el texto es de 1940).

E. T. BELL: *Los grandes matemáticos (desde Zenón a Poincaré)*, trad. de Felipe Jiménez de Asúa, Losada, Buenos Aires, 1948.

H. WIELEITNER: *Historia de la matemática*, trad. de Carlos Mendizábal Brunet, Labor, Barcelona, 1928.

José de Jesús Martínez: *Aleph-cero. Introducción a la filosofía matemática del infinito,* Universidad de Panamá, 1971.

Oskar Becker: *Magnitudes y límites del pensamiento matemático,* trad. de Miguel de Guzmán, Rialp, Madrid, 1966.

Mircea Eliade: *Herreros y alquimistas,* trad. de E. T., Alianza, Madrid, 1974.

Willard van Oorman Quine: *Lógica matemática,* trad. de José Hierro S. Pescador, Revista de Occidente, Madrid, 1972.

Alain Badiou: *Bases para una espistemología materialista de las matemáticas,* trad. de Hugo Acevedo, Siglo XXI, México, 1978.

Rudolf Otto: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios,* trad. de Fernando Vela, Alianza, Madrid, 1980.

Niklas Luhmann: *Funktion der Religion,* Suhrkampf, Frankfurt, 1982.

Pierre Chaunu: *La mémoire et le sacré,* Calmann-Lévy, París, 1978.

René Girard: *La violence et le sacré,* Grasset, París, 1972.

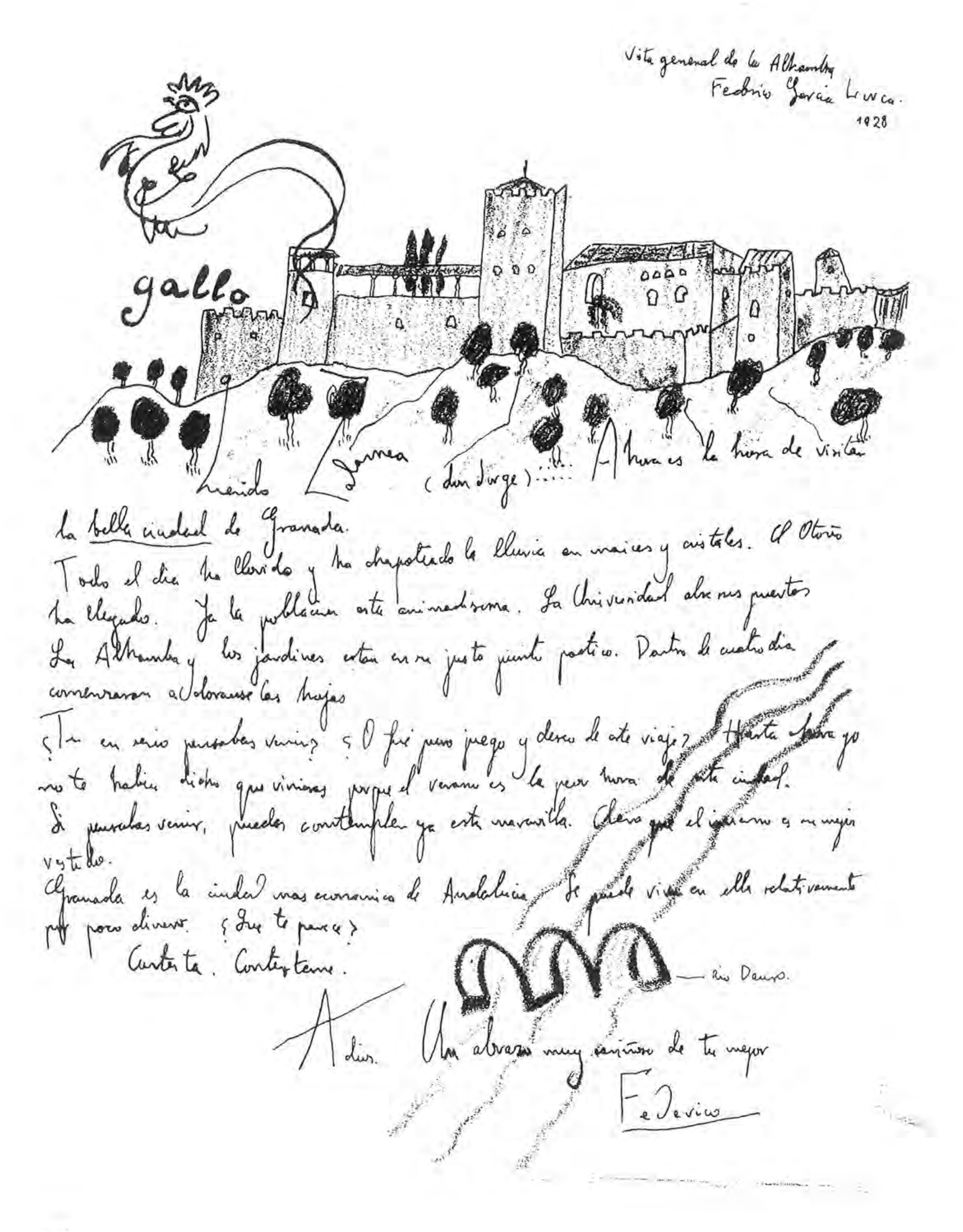
Johannes Hessen: *Religionsphilosophie,* zweiter Band: *System der R. Phil.,* Ernst Reinhardt, München/Basel, 1955.

Rudolf Bultmann: *Glauben und Versteben,* erster Band, Mohr, Túbingen. (1954): *Der Begriff des Wortes Gottes in Neuen Testament.*

François-André Isambert: *Le sens du sacré. Fête et religion populaire,* Minuit, París, 1982.

Tzvetan Todorov: *Teorías del símbolo,* trad. de Enrique Pezzoni, Monte Avila, Caracas, 1981.

# Lecturas


Vista general de la Alhambra
Federico García Lorca
1928

gallo

Querido Zalamea (don Jorge)...... Ahora es la hora de visitar la bella ciudad de Granada.
Todo el día ha llovido y ha chapoteado la lluvia en raíces y cristales. El Otoño ha llegado. Ya la población está animadísima. La Universidad abre sus puertas. La Alhambra y los jardines están en su justo punto poético. Dentro de cuatro días comenzarán a dorarse las hojas.
¿Tú en serio pensabas venir? ¿O fue puro juego y deseo de este viaje? Hasta ahora yo no te había dicho que vinieras porque el verano es la peor hora de esta ciudad.
Si pensabas venir, puedes contemplar ya esta maravilla. Claro que el invierno es su mejor vestido.
Granada es la ciudad más económica de Andalucía. Se puede vivir en ella relativamente por poco dinero. ¿Qué te parece?
Contesta. Contéstame.



Adiós. Un abrazo muy cariñoso de tu mejor
Federico

# Cartas de García Lorca *

Continúa la edición de las *Obras* de Federico García Lorca, que publica Alianza Editorial bajo la dirección de Mario Hernández. El presente volumen hace el número 9 de la serie y corresponde al primero de los dos dedicados al epistolario del poeta, con introducción, edición y notas a cargo de Christopher Maurer, profesor de la Universidad de Pennsylvania.

El libro contiene 110 cartas (se anuncian 277, supongo que aparecerán en el próximo volumen) que fueron escritas entre los años 1918 y 1926 y dirigidas a diversas personas allegadas al poeta. Entre los destinatarios destacan Manuel de Falla, Jorge Guillén y Juan Ramón Jiménez, aunque, indudablemente, las cartas más interesantes, tanto desde un punto de vista literario como personal, son el conjunto de las dirigidas a Melchor Fernández Almagro. En su breve introducción, Maurer explica la labor realizada para esta edición: ordenación cronológica, cotejo de las cartas ya anteriormente publicadas (la inmensa mayoría) con fotocopias de los originales siempre que fue posible —lo cual le llevó a corregir un centenar de erratas y errores de transcripción—, así como noticia de fechas, nombres y sucesos en notas situadas al final de cada carta. La aportación más valiosa corresponde probablemente a la fijación textual y temporal del epistolario del que Maurer ofrece, según sus propias palabras, «textos fieles y no críticos». La corrección de las faltas de ortografía del poeta y de la puntuación son también obra del autor de la edición, aun cuando este último aspecto, siempre discutible y resbaladizo, no pueda ser juzgado al no figuar el texto original de Lorca. La recopilación procede fundamentalmente de los epistolarios publicados por Antonio Gallego Morell (García Lorca: *Cartas, postales, poemas y dibujos,* Madrid, 1968) y Jorge Guillén *(Federico en persona. Semblanzas y epistolario,* Buenos Aires, 1959), así como de algunos otros libros y artículos. Las cartas inéditas son de escaso interés y realmente aportan muy poco a la colección. En particular, las seis cargas «rigurosamente inéditas» dirigidas a Manuel de Falla son decepcionantes: la primera es un brevísimo telefonema; las otras dos, tarjetas postales sin mayor relieve, y las tres restantes, sencillamente no figuran en el libro. En éste se anuncian al menos 21 cartas a Falla y sólo aparecen 15. La única explicación es que lo hagan en el segundo volumen, pero, de ser así, ¿por qué Maurer hace referencia a ellas en este volumen, dentro de su apartado «Procedencia de las cartas»? No parece muy apropiado. Las notas, muchas de ellas tomadas de las ediciones de Gallego Morell, son un tanto irregulares, pues unas veces nos aclaran nombres, situaciones y alusiones que Lorca vierte en sus cartas, y otras pasa de largo y nada o poco dice sobre ellas. Otro defecto

* F. García Lorca: *Epistolario.* Alianza Editorial, Madrid, 1983, 198 págs.

de la edición, éste fácilmente corregible en ediciones posteriores, es que carece de índice de nombres, cosa absolutamente necesaria en una publicación de esta clase que pretenda ser mínimamente seria.

En cuanto al contenido de las cartas en sí mismo es, como puede comprenderse, muy variado. Algunas de ellas son por completo irrelevantes y es obvio que sólo la firma de Lorca las ha salvado del justo olvido en que yacían. Otras, por el contrario, son sugestivas, reveladoras y hermosas. A través de la lectura de las mejores de entre ellas —la número 1, a Adriano del Valle las números 1 y 2, al musicólogo Adolfo Salazar (muy pobres, por cierto, e inexistentes las notas de Maurer sobre las numerosas referencias de Lorca a la música); las números 14, 17, 20, 28 y 33, a Melchor Fernández Almagro; las números 1 y 4, a Ana María Dalí; la número 6, a Regino Sainz de la Maza; la número 3, a su hermano, Francisco; la número 10, a Jorge Guillén— percibimos un Lorca vivo, soñador, melancólico, optimista, creador, místico, dubitativo, narcisista y solitario, pero, sobre todo, un Lorca poeta, que rezuma sensibilidad; sensibilidad auditiva, cromática, sensibilidad para lo que no se ve, pero que es capaz de edificar en palabras que muchas veces adquieren ese tinte mágico que ha hecho de Federico García Lorca uno de los grandes poetas de este siglo.

El escritor se consideraba a sí mismo, a la edad de veinte años, como un joven romántico y apasionado, introvertido y ansioso de comunicación. Así, habla de «nosotros, los románticos» y afirma: «... yo soy demasiado apasionado» (carta a María del Reposo Urquía). Ese mismo año, 1918, le confiesa a Adriano del Valle: «... soy un pobre muchacho pasionado y silencioso», y en la misma carta, primera al mismo poeta, insiste en el tema: «... yo soy un gran romántico, no sé si adivinará usted cómo soy de sincero, de apasionado». Pero no sólo nos habla en las cargas de esos años de languideces y refinadas sensibilidades de adolescente. Hay declaraciones tan tajantes como «odio con toda el alma el militarismo» (carta número 1, a Adriano del Valle); y de terrible diatriba contra la Guardia Civil puede calificarse la carta a su hermano, de 1926 (número 3). Ataques a la sociedad granadina, proyectos ilusionados con Manuel de Falla (*Lola la comedianta),* el nacimiento del *Romancero gitano,* las dificultades para escribir y estrenar *Mariana Pineda,* opiniones sobre música, poesía, paisajes y gentes, todas las inquietudes humanas y artísticas del escritor en esos años se nos van mostrando en este epistolario, unas veces con recato, otras con audacia. Lorca pasa de la alegría a la tristeza ofreciéndonos la imagen contradictoria de un carácter inestable, pero siempre de extraordinario atractivo. Puede parecer infantil a veces, grave otras, aunque jamás deja de ser él mismo. Tal vez en ninguna de estas cartas se refleje claramente algún problema íntimo —algún destello si hay—, tal vez nunca las escribió, pero, en cualquier caso, confirman la imagen del Lorca tocado de duende, admirado, mimado, pero lleno en su fondo de soledad y de inquietud. Muchos fragmentos de este epistolario podrían formar parte de un poema porque son poesía. Basten estos ejemplos: «Mis manos están llenas de besos muertos (manzanas de nieve con el surco tembloroso de los labios)» (carta número 6, a Regino Sainz de la Maza), o este «endecasílabo» «el alto sueño del amor perfecto» (carta número 28, a Melchor Fernández Almagro), o «El horizonte sube construido como un gran acueducto. Los peces de plata salen a tomar la luna y tú te mojarás las trenzas en el agua cuando va

y viene el canto tartamudo de las canoas de gasolina. Cuando todos estéis en la puerta de vuestra casa, vendrá el atardecer a poner encendido el coral que la virgen tiene en la mano. No hay nadie en el comedor. La criada se habrá marchado al baile. Las dos bailarinas negras de cristal verde y blanco bailarán la danza sagrada que temen las moscas, en la ventana y en la puerta. Entones mi recuerdo se sienta en una butaca. Mi recuerdo como *crespell* y vino rojo. Tú te estás riendo y tu hermano suena como un abejorro de oro. Bajo los pórticos blancos suena un acordeón.» (Carta número 1, a Ana María Dalí.)

Para comprender mejor al ser humano y para esclarecer la génesis del proceso creador de su obra, el epistolario de Federico García Lorca es fundamental. No sé si en la serie, que un tanto anárquicamente nos va presentando Alianza Editorial —no se sigue ni un criterio cronológico ni por géneros literarios— y que pretende llegar a un público amplio, este epistolario debe colocarse como si fuese una obra poética o dramática y no más bien como un interesante apéndice al final de la colección. En cualquier caso, la recopilación realizada por Christopher Maurer, aun con sus defectos, es la más completa y cuidada de las publicadas hasta ahora, e indispensable para toda persona interesada en la figura, cada vez mmás grande e intensa, del genial escritor

CARLOS RUIZ SILVA *(Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Literatura).*

# Páginas de Sender *

Estamos ante uno de los volúmenes monográficos que, cada vez con más frecuencia, acercan al lector o al estudioso una panorámica amplia de los textos críticos articulados alrededor de un autor, en este caso Sender.

No es frecuente que estas ediciones sean patrocinadas, dada su escasa participación en el mercado librero, por medio de instituciones como las señaladas en el encabezamiento de esta nota, mereciendo los responsables felicitaciones

Desde luego que la extensión de estas publicaciones no puede ser liviana. En este caso, dada la laberíntica dedicación de Sender a la literatura, contamos con quinientas páginas, desde luego no demasiadas y, tal vez, incluso pudieran resultar insignificantes para algún «forofo» del aragonés.

El lector no acostumbrado a estas antologías, sentirá, como suele ocurrir, cierto temor —por no decir pánico— ante el «peso» del libro. No debe ser menor, pienso,

* Ramón J. Sender. *In Memoriam. Antología Crítica.* Edición al cuidado de José Carlos Mainer. Zaragoza, 1983. (Editado por Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» y Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.)

el de alguien que, como José Carlos Mainer, decide adentrarse en tarea tan poco agradecida por los componentes de ese bajo porcentaje de lectores «potenciales» existentes en nuestro país. Gajes del oficio, frecuencias de nuestra *lechuga Gutenberg,* siempre en tierra, olvidada y picoteada por las grajillas.

Tal vez la culpa de esta ausencia de curiosidad lectora se deba no a la tradicional desgana de los tradicionales responsables de la «política cultural» (?), sino a que, como decía hace poco una estupenda editora vocacional, «en España no llueve». Desde luego que el hábito de la lectura no forma parte de esa «condition espagnole», por mucho que se afanen algunos componentes del cotarro; claro que el precepto de la «condition espagnole» es un invento de algún francés aficionado al alfilerazo clasificativo del entomólogo. Todavía le doy vueltas a la cocorota cuando recuerdo que Edgar Pauk poco más o menos la resumía en el afán de «proteger» a una mujer y de «casarse con alguien que es inferior en intelecto». Sender, pese a sus personalísimas ideas antropológicas, sabía que el español puede caminar de la inquisición al *pasotismo,* del paro forzoso a la holganza hedonista, del ateísmo berraco al fanatismo religioso... (¿La «condition espagnole» no será, en definitiva, la de precisamente ser menos complicados y más complejos de lo que nos han dicho?)

Sobre estas «condiciones» se pregunta José Carlos Mainer a la hora del empecinamiento: pergeñar su «Resituación de Ramón J. Sender» —que abre el volumen— obliga a considerar ciertas diásporas, algunos méritos —uno de los cuales, tal vez el más grande de Sender, sea su capacidad de «literaturizarlo todo», aunque en realidad mi elogio siempre se utilizó peyorativamente—, además de localizar a partir de las premisas una universalidad utilizada por contendientes de parcialidad reconocida.

El «aragonismo» de Sender es tópico. Como, también, lo viene siendo el de Servet, Goya, Buñuel. Y otros etcéteras de algunos de los cuales nos informa Mainer, aunque en su día lo hicieran otros críticos, entre los que recuerdo a Julian Palley. Las «modas» senderianas vinieron y se fueron, como puede ocurrir que vengan y se larguen y regresen... aunque él no lo hubiera querido así.

Entre los escritores de nuestra diáspora, gozó Sender de varias etapas de «popularidad», así como de épocas de un silencio también desbordado. Nos dice Mainer:

«... el hecho del exilio de 1939 hace que la fama de Sender haya conocido tres etapas de favor público bien diferenciadas: la que precede al estallido de la guerra civil, la poco conocida que le hace un escritor internacional entre 1940 y 1960, y aquella otra que acabo de caracterizar en los párrafos precedentes».

La primera, según Mainer, estaría basada en el *periodismo de combate,* es decir, en los artículos que Ramón J. Sender publicó en *El Sol, La Libertad,* o *Solidaridad Obrera.* La segunda ola de popularidad crece en el exilio norteamericano, con las numerosas traducciones y publicaciones. Corresponde la tercera al período de su «segunda etapa española», es decir, a raíz de que consiguiera el «Planeta» en 1969.

A propósito de su selección, nos dice el antólogo:

«Los estudios que agavilla la presente antología no pretenden recoger la totalidad ni siquiera lo mejor que se ha escrito sobre Sender, sino disponer en forma coherente una suerte de estudio unitario —con varias voces y enfoques— sobre su figura y su obra. Salvo en un caso —las páginas de Peñuelas sobre el estilo— se han eliminado

los fragmentos de libros unitarios sobre el escritor y a reserva de otros dos casos —las consideraciones de Gogorza de Fletcher sobre la narrativa histórica y las de Shermann Eoff sobre su pensamiento— las que podían extraerse de libros de índole más general».

Además de esta «Resituación», a la que sigue una nota con la procedencia de los trabajos, el libro contiene tres apartados. (No hubiera estado de más la inclusión de notas bibliográficas y cronológicas, aunque aquí no se trata de decir lo que hubiéramos querido fuera el volumen, sino que debo informar de lo que es.)

Al respecto, continúa Mainer:

«La selección de trabajos antológicos se ha dividido en tres grandes secciones: "Primeros testimonios", "Problemas, temas, estilo" y "La obra de Sender". Recoge la primera algunas muestras significativas de la recepción del autor en la España anterior a 1936: los trabajos de Cansinos Assens en el diario *La Libertad* —que se publicaron en folleto y fueron fragmentariamente reimpresos en la antología de J. Esteban y G. Santonja, *Los novelistas sociales españoles,* Madrid, 1977—; las displicentes consideraciones que Pedro Salinas publicó anónimamente en el espléndido *Indice Literario* que —con Guillermo de Torre— dirigió para el Centro de Estudios Históricos, y, por último, el tantas veces citado y poco leído prólogo de Valle-Inclán a *El problema religioso en México* —texto que, por cierto, no es de don Ramón, sino apócrifo, «voluntario»; Valle consintió en firmar una presentación editorial de Editorial Cenit, según testimonio del propio Sender a Robert Lima, que éste recoge en *An Annotated Bibliography of Ramón del Valle-Inclán,* The Pennsylvania University Libraries, 1972, pág. 64.

El apartado «Problemas, temas, estilo» integra los estudios de índole más general, y entre ellos alguno, como el de Shermann Eoff, que ha hecho época en los trabajos senderianos. Hago constar aquí mi especial agradecimiento a dos de sus autores: a Roger Duvivier, que me facilitó el texto de la ponencia que leyó en la segunda reunión (mayo 1981) sobre autobiografía en el mundo hispánico, celebrada en Aix-en-Provence —y, por el mismo motivo, al organizador de ésta, Guy Mercadier—, y a Leonardo Romero, quien amplió por escrito su intervención oral en el homenaje a Sender tributado por la Facultad de Letras zaragozana. Por último, «La obra de Sender» compila estudios sobre obras concretas...»

En este último apartado, creo muy interesante la conferencia de José Manuel Blecua sobre la poesía de Sender, pronunciada en el Ayuntamiento de Zaragoza en 1982.

Esto es, sintetizando lo ya sintetizado, el volumen dedicado a «Ramón J. Sender. In memoriam». Un escritor dispar, tantísimas veces comparado a Baroja, a veces descabelladamente. Pero, desde luego, no debemos olvidar que si Sender, aragonés universal, fue el autor de intentos fallidos, como «La tesis de Nancy» y otros alrededores, también escribió obras como ese «Réquiem por un campesino español», tantas veces ensalzada incluso por muchos de sus detractores.

Decía al comienzo que estos volúmenes monográficos se acercan al lector con una buena gama de textos.

Esperemos que deje de ser la montaña la que debe moverse y, algún día, el lector se acerque a estos volúmenes con la curiosidad deseable, aunque según las estadísticas y lo que podemos considerar como connotaciones más fiables, la utópica existencia de

lectores decrece en su realidad todavía más cuando se les ofrece la oportunidad de adentrarse en un buen puñado de comentarios críticos, por muy solventes que sean sus autores.—JUAN QUINTANA *(Matadero, 4. Migueláñez. SEGOVIA).*

# Libro de navíos y borrascas *

La narrativa de Daniel Moyano (1930) estuvo siempre, en mayor o menor medida, vinculada con las crisis de identidad que el hombre del interior argentino, en especial del noroeste, sufrió a través del tiempo. Primero a causa de la conquista y colonización hispánicas, que desarticularon sus creencias y costumbres precolombinas; luego, como consecuencia de la política comercial practicada desde Buenos Aires en detrimento de las industrias del interior; finalmente, debido al flujo migratorio que fue despoblando a las provincias de esa región y, en particular, a La Rioja, donde Moyano vivió a lo largo de casi dos décadas antes de exiliarse en España. Las repercusiones de tales fenómenos, acumulados progresivamente sobre la conciencia de los habitantes de la zona, explican actitudes o reacciones de las figuras movidas por este autor desde sus primeros libros de cuentos *(Artistas de variedades,* Córdoba, Assandri, 1960, y *La lombriz,* Buenos Aires, nueve 64, 1964) y, sobre todo, en sus novelas: *Una luz muy lejana* (1966), *El oscuro* (1968), *El trino del diablo* (1974) y *El vuelo del tigre* (1981).

El *Libro de navíos y borrascas* modifica ese enclave temático dominante. Es en todo caso la identidad de los setecientos argentinos forzados a exiliarse como consecuencia de la política represiva desatada por el golpe militar de 1976 la que trata Moyano de esclarecer. Y lo hace sin ninguna clase de autocomplacencia. Son ellos, en su gran mayoría, intelectuales que no estuvieron comprometidos con los grupos subversivos, artistas que se mantuvieron al margen o que intentaron hacerlo, pues atrajeron luego por su misma condición la violencia represiva: «...los que vamos aquí somos peoncitos, medios actores, medio músicos, medio poetas, medio novelistas, nunca nada entero (...) todos turcos en la neblina, todos mapuches, basura que iba trasladando el timonel». Tal vez esa inestabilidad psicológica del grupo elegido explique dos rasgos predominantes en esta novela y que están ausentes de las anteriores: la composición más abierta, resultado de reunir materiales con cierto grado de autonomía respecto del conjunto (la representación de los titiriteros, esa especie de ballet entre el Cristóforo Colombo que conduce a los exiliados y una bahía, el relato

* DANIEL MOYANO: *Libro de navíos y borrascas.* Buenos Aires, Legasa, 1983.

que arman Rolando y sus amigos para ofrecerle al pintor Contardi, cuyo hijo ha desaparecido, etc.), por una parte; y, por otra, las continuas referencias al código cultural de los viajeros, el cual abarca desde lecturas hasta canciones, del cine al radioteatro, de las lecciones escolares infantiles hasta las citas de conocidos escritores argentinos y extranjeros.

La compleja y ramificada red metafórica que produce el despliegue del texto, en cambio, tiene su antecedente directo en *El vuelo del tigre*. El mismo título alude en forma multívoca a diversos términos que pueden sustituir sucesivamente a «navíos» y «borrascas», sea vinculados con la navegación hacia Europa en medio de un mar por momentos embravecido, sea con la relación de perseguidos y persecuciones, con desaparecidos y *razzias*, etc. Las traslaciones de lo verbal a lo musical recorren asimismo todo el texto, considerado más de una vez como una partitura —de ahí los numerosos pentagramas intercalados—, y por otros rasgos afines: Rolando, voz narrativa durante largos pasajes, es un violinista que decide contar «como quien canta una vidala»; abundan las incrustaciones de letras de tangos, valses o sambas, en el discurso central; el relato concluye una Cadenza y ¿Fin?, está compuesto como «esas partituras que terminan en un diminuendo». Debemos sumar a todo eso la elección inicial de un nivel de enunciación escenográfico que facilita los desplazamientos: «...tomando prestado el clima de los viejos relatos sobre fantasmas mi burda historia real puede ganar en fantasía y entrar decentemente en el mundo de la comprensión, contándola como al descuido, un poco para olvidarme de ella».

Tal vez se halle ahí la clave del registro lingüístico que orienta toda la novela: metaforizar, descentrar la «burda historia real» para tornarla literaria; hablar de lo indecible por razones que escapan a la censura exterior y a la autocensura. Desde esa posición se enfrenta Moyano con un asunto doloroso para todos los argentinos y lo hace con rudeza para zaherir a los que pretendieron no estar de ningún lado y con ternura para evocar a algunos escritores desaparecidos durante el cruento proceso represivo, como su amigo personal Haroldo Conti. Su testimonio es valedero porque ha sabido convertirlo en literatura, porque ha sabido articular la memoria con una alta dosis de fantasía, la lucidez crítica con momentos de alta tensión emotiva.—EDUARDO ROMANO *(Cochabamba 1750, 5.º F. 1148 BUENOS AIRES. Argentina)*.

# Literatura gastronómica

Entre mis recuerdos gastronómicos más deliciosos e inolvidables se cuenta la asistencia al banquete anual que se celebra en el Palacio de la Señoría de Bolonia, con motivo de la Feria Internacional del Libro Infantil. En el gran salón del palacio se

extienden las mesas colmadas de platos montados al estilo renacentista, como si el artífice Benvenuto Cellini hubiera construido aquellas piezas de orfebrería gastronómica: merluzas, rodaballos en elegantes posturas, cuajados de pedrería y perlas, ofreciéndose al «gourmet» y al «gourmand», centollos enormes, que parecen salir de las montañas de conchas y de los grutescos, hábilmente armados en formas arquitectónicas.

Faisanes enjoyados extienden el abanico de sus plumas junto a langostas amenazadoramente suculentas, y, para colmo de la delicia, fuentes orladas de angelotes, portadores de ramilletes, lanzan al aire sus chorros finos de agua, que se reflejan en una base de cristal veneciano.

Cascadas de helado y de merengue, figurillas barrocas de chocolate, tartas monumentales trabajadas a la manera de los monumentos emblemáticos y toda clase de gollerías, deslumbran al comensal, que va de un lado a otro, atraído por el rarísimo bocado, comiendo con la vista, ante aquel espectáculo raro, bodegón vivo que emula al pictórico de los propios museos italianos.

Complacidos ante la sorpresa del comensal, los servidores y los cocineros, tras el «buffet», rivalizaban, serviciales y sonrientes, en complacer al forastero. Las fuentes vacías, rápidamente, se sustituyen por otras suculentas, artísticamente ornamentadas, y los vinos diversos y los champagnes, en copas y velicómenes exquisitos, ayudan a la digestión entre continuos brindis editoriales.

Verdaderamente, aquel banquete singular es inolvidable. Pero en un plano más sencillo, en el mundo personal de la gastronomía, también son inolvidables: la «feijoada», en Río de Janeiro; la ensalada de tomantes, queso y aceitunas negras, en Atenas; el gazpacho un día de Corpus ardiente, en Sevilla; el caldo gallego, en La Coruña; las «crepes», en París; los mejillones y las ostras, en Nantes; la sopa de pescado, en Venecia; el salami, en Bolonia; el jamón, en Bayona; el plumcake y la mermelada amarga, en Cambridge; los canapés de caviar, en Moscú; los langostinos, en Huelva; el lenguado con salsa de camarones, en Buenos Aires, y un bife con «papas» fritas, y el «smorgasborg», en Estocolmo.

Todas estas divagaciones introductorias al tema de la literatura gastronómica, todas estas evocaciones, nos la ha sugerido la lectura del gran libro *Historia de la Gastronomía Española,* de Manuel Martínez Llopis, y de otros libros sobre «re coquinaria» que se han editado muy recientemente *, y que son una muestra destacada de la multitud de libros sobre este tema, que en la actualidad se publican.

¿Por qué este interés por la cocina? No cabe duda que la cocina, el guisar, no sólo es una necesidad alimenticia, sino un arte. El arte de la cocina, que ha alcanzado cumbres de refinamiento, despierta nuestra atención. Así como el folklore se ocupa

* MARTÍNEZ LLOPIS, MANUEL: *Historia de la Gastronomía Española,* Editora Nacional, Madrid, 1981.
MATA, JUAN DE LA: *Arte de Repostería,* 1786. Edición facsimil. Tusquets Editores. Barcelona, 1981.
MURO, ANGEL: *El Practicón.* Tratado completo de cocina. Ediciones Poniente. Madrid, 1982.
CONDESA DE PARDO BAZÁN: *La Cocina Española Antigua.* Ediciones Poniente. Madrid, 1981.
SEIJO ALONSO, FRANCISCO G.: *La cocina valenciana.* Ediciones Alicante, 1981.
——*Comiendo con Haydée Díaz Plaja.* Editorial Bruguera. Barcelona, 1983.
LUJÁN NÉSTOR: *Viaje por las cocinas del mundo.* Biblioteca Básica Salvat. Salvat Editores. Barcelona, 1983.

de recoger lo que está en vías de extinción, los libros sobre gastronomía, los libros de cocina, recogen, clasifican y almacenan y describen las miles de fórmulas que han hecho y seguirán haciendo la vida agradable, por la delicia del paladar.

Del mismo modo que las meditaciones filosóficas sobre la moda de algunos ensayistas, les ha llevado a conclusiones inesperadas, cabe preguntarse: ¿la cocina es utilitaria o es de adorno? ¿Se come para sobrevivir o por lujo estético, por puro placer? Como la moda, la cocina puede ser una superfluidad necesaria. El placer de la mesa, el goce de los sentidos, unido a la conversación, que es uno de los grandes aditamentos —por no decir condimento—, forma parte de un arte de vivir, al que contribuye la buena cocina.

Otra pregunta: ¿Nos interesamos por la cocina, ahora que está desapareciendo, ya que en algunos países sólo se guisa los sábados y los domingos? ¿Es porque no hay ya criados y ahora es necesario saber guisar?

La cocina se ha puesto de moda. No es una nimiedad. Se considera hoy como algo muy importante. Si se pierde el arte de la cocina se pierde toda nuestra civilización. ¿Qué va a ser de nosotros si nos limitamos a comer de pie un sandwich o una hamburguesa, y a beber un refresco efervescente artificialmente fabricado después de haber echado una moneda en una máquina tragaperras, que no sonríe ni habla como los cocineros boloñeses?

Nuestros propios recuerdos y nuestra intención de seguir comiendo bien, y nuestra admiración por ese lenguaje riquísimo de la gastronomía, nos llevan a ensalzar todos estos libros actuales, dedicados al arte de la cocina. No importa que la cocina sea barata o cara, que sea una cocina práctica o de platos fantásticos, o que junto a la fórmula mágica de «las mil maneras de hacer el arroz», aparezca la cocina surrealista de Dalí (incomible). Todo nos interesa, y en el fondo aspiramos a la suprema consagración que supone dar nombre a un plato, como lo dieron Chateaubriand o Alejandro Dumas.

La historia de la gastronomía es la historia de la humanidad, de ahí que en la *Historia de la Gastronomía Española* los diversos períodos históricos se clasifiquen en capítulos denominados: la cocina prehistórica, la cocina ibérica, la cocina griega, la romana, la visigótica, la arábigo andaluza, la hispano judaica, la medieval española, la americana precolombina y las cocinas criollas, la cocina durante el Siglo de Oro, durante los siglos XVIII y XIX y, finalmente, durante el siglo XX.

La lectura de este libro, más interesante que una novela buena (porque malas son hoy casi todas) nos ofrece un desfile de costumbres y usos coquinarios de diversos grupos humanos sobre la Península Ibérica, o allí donde los españoles predominaron. Especialmente interesante es el gran capítulo dedicado a las cocinas americanas y los intercambios de alimentos que produjo el descubrimiento con relación a España. El maíz, el pan de cazabe, la yuca o mandioca, la quinua o arroz y mijo, la patata, el maní, el cacao, el ají, el zapallo, el tomate, son elementos que van a renovar la cocina tradicional.

Los cronistas de Indias como José de Acosta, Gonzalo Fernández de Oviedo, Garcilaso de la Vega, el Inca, etc., son los encargados de darnos información gastronómica en una literatura, donde hoy día la Real Academia de la Lengua se

abreva para su Diccionario Histórico. La fauna y la flora americanas ofrecen su contribución: la frutilla o fresa, la chirimoya, el plátano, el coco, el guayabo, y, entre las aves, el pavo o guajalote son novedades que el Nuevo Mundo ofrece al Viejo Mundo en su riquísima nomenclatura. España también introduce alimentos nuevos, como los espárragos, las gallinas, etc., que se nos ofrecen en textos literarios sabrosísimos, como la ceremonia del padre de Garcilaso de la Vega, el Inca, al comer los primeros espárragos en el Perú con un grupo de amigos.

Dignas de antología, y así lo hace el autor de la *Historia de la Gastronomía Española,* son las páginas del conquistador y cronista Bernal Díaz del Castillo en su libro sobre *La Conquista de la Nueva España,* cuando relata el esplendor de las fiestas y banquetes de los Virreyes, que tuvieron lugar en la ciudad de México, especialmente la dada por Hernán Cortés, marqués del Valle de Oaxaca. Dice así: «Ya la otra cena que hizo el virrey con todos los caballeros y conquistadores de quien se tenía cuenta de ellos y con todas las señoras mujeres de los caballeros y conquistadores y de otras damas y se hizo muy solemnísimamente...

Y la otra cena que hizo el virrey, la cual fiesta hizo en los corredores de las casas reales, hecho uno como vergeles y jardines entretejidos, por arriba de muchos árboles con sus frutas, al parecer que nacían de ellos: encima de los árboles muchos pajaritos de cuantos se pudieron haber en la tierra y tenían hecha la fuente de Chapultepeque, y tan al natural como ella es, con unos manaderos chicos de agua que reventaban por algunas partes de la misma fuente, y allí estaba un gran tigre atado con unas cadenas y, a otra parte de la fuente, estaba un bulto de hombre de gran cuerpo vestido como arriero con dos cueros de vino, cabe el que se adurmió de cansado, y otros bultos de cuatro indios que le desataban el un curro y se emborrachaban, y parecía questaban bebiendo y haciendo gestos, y estaba hecho todo tan al natural, que venían muchas personas de todas jaesces con sus mujeres a lo ver. Pues ya puestas las mesas, había dos cabeceras muy largas, y en cada una su cabecera: en la una estaba el marqués y en la otra el virrey, y para cada cabecera sus maestresalas y pajes y grandes servicios con mucho concierto. Quiero decir lo que se sirvió.

Aunque no vaya aquí escrito por entero, diré lo que se me acordaré, porque yo fui uno de los que cenaron en aquellas grandes fiestas. Al principio fueron unas ensaladas hechas de dos o tres maneras y luego cabritos y perniles de tocino asado a la ginovisca; tras estos pasteles de codornices y palomas, y luego gallos de papada y gallinas rellenas; luego manjar blanco; tras esto pepitoria; luego torta real; luego pollos y perdices de la tierra y codornices en escabeche, y luego tras esto alzan aquellos manteles dos veces y traen otros limpios con sus pañizuelos; luego traen empanadas de todo género de aves y de caza; éstas no se comieron, ni aún muchas cosas del servicio pasado; luego sirven de otras empanadas de pescado, tampoco comió cosa de ello; luego traen carnero cocido y vaca y puerco, y nabos y coles y garbanzos; tampoco se comió cosa ninguna; y entre medio destos manjares ponen en las mesas frutas diferenciadas para tomar gusto, y luego traen gallinas de la tierra cocidas enteras, con pico y pies plateados; tras desto anadones y ansarones enteros con los picos dorados, y luego cabezas de puercos y de venados y de terneras enteras, por grandeza, y con ellos grandes músicas de cantares, a cada cabecera, y la trompetería y géneros de

instrumentos, harpas, vigüelas, flautas, dulzainas, chirimías; en especial cuando los maestresalas servían las tazas que traían a las señoras que allí estaban y cenaron, que fueron muchas más que no fueron a la cena del marqués, y muchas copas doradas, unas con aloja, otras con vino e otras con agua, otras con cacao y con clarete; y tras ésto sirvieron a otras señoras más insines de unas empanadas muy grandes, y en algunas dellas venían dos consejos vivos, y en otras conejos vivos chicos, y otras llenas de codornices y palomas y otros pajaritos vivos; y cuando se las pusieron fue en una sazón y a un tiempo; y después les quitaron los cobertores, los conejos se fueron huyendo sobre las mesas y las codornices y pájaros volaron. Aún no he dicho del servicio de aceitunas y rábanos y queso y cardos y fruta de la tierra; no hay que decir sino que toda la mesa estaba llena de servicio dello. Entre estas cosas había truhanes y decidores que decían el loor del Cortés y del virrey cosas muy de reir. Y aún no he dicho las fuentes del vino blanco, y jerez de indias, y tinto y botillería. Pues había en los patios otros servicios para gentes y mozos despuelas y criados de todos los caballeros que cenaban arriba en aquel banquete, que pasaron de 300 y más de 200 señoras. Pues aún se me olvidaba los novillos asados enteros llenos de dentro de pollos y gallinas y codornices y palomas y tocino. Y digo que duró este banquete desde que anocheció hasta dos horas después de media noche, que las señoras daban voces que no podían estar más a las mesas, y otras se congojaban, y por fuerza alzaron los manteles, que otras cosas había que servir. Y todo esto se sirvió con oro y plata y grandes vajillas muy ricas.»

No son nada las bodas de Camacho quijotescas en comparación con esta celebración gastronómica. Abunda el libro de la *Historia de la Gastronomía Española* en la descripción de estos banquetes cortesanos, de los yantares o conduchos, como se decía en otros tiempos, de los convites de 500 platos de carne y de 300 de pescado, que podían llevar a dispendios costosísimos, y que dieron lugar a las Ordenanzas sobre la comida en las «Partidas» de Alfonso X y posteriormente a los «Avisos» de Barrionuevo.

En nuestra predileción por el lenguaje coquinario, tan preciso y poco conocido, el capítulo dedicado a la cocina arábigo-andaluza nos ofrece vocablos que han quedado en nuestra lengua en pastas, dulces y guisos de escasa difusión: el alajú, la albardiña, el alfeñique, la pasta de almorí, el arrope, la alcorza, la almogábara, y que registran los textos medievales, que adornan las páginas de la *Historia de la Gastronomía,* pues el autor ilustra sus investigaciones históricas con páginas de la mejor literatura española que sirven para corroborar documentalmente sus afirmaciones.

Es indudable que en la gastronomía se reflejan los estilos artísticos de la época. Hay modos culturales que imprimen en todo su forma. Desde los alimentos hasta el adorno de la mesa, los manteles, la vajilla, se refleja el sello y la evolución de la época. *El Arte cisoria* del Marqués de Villena es típicamente medieval, el cocktail, invención vanguardista de los años veinte, el batido de la época del turmix, la austeridad de la cocina vegetariana, propia de los movimientos naturistas. El barroco dejó su impronta en la cocina, y sobre todo en el arte de preparar las mesas con platos montados, a los que llamaban ramilletes. Llopis cita el libro de *El arte de Repostería* de Juan de la Mata, del que ofrecemos el siguiente ejemplo tomado del capítulo XLI titulado «Modo que

se debe observar para servir un Refresco general, y explicación de guarnecer Mesas de diez modos diferentes... Explicación de las mesas, y regla general para armar qualquier ramillete.»

«Mesa de OCHENTA CUBIERTOS LARGA. Guarnecida de Repostería y Cocina para Cena, puesta en estilo; un ramillete principal, que es el núm. 1 forma un hermoso frontis en gradas y arcos coronados de figuras y pirámides de Caramelo, y flores de mano: entre los arcos se pondrán algunas figuras de Azucar, y algunas blancas, y guarneciéndolo todo de flores, así naturales, como artificiales: dulces de todos géneros, y pirámides de bastonage de colores. Sobre el todo de él se pondrá un ramo de flores en un florero de Azucar, formando todo él una hermosa vista.

El 2. que es de Cocina, y los siguientes, se compone de seis platos, con otros tantos pastelones grandes de tres géneros.

El 3. es de quatro platos, que podrán ser de fiambres, dos de cabeza de Javalí, y los dos de Perniles.

El num. 4. se compone de seis ollas, quatro medianas, y dos grandes: estas de caldo, y aquellas de menestras diferentes.

El 5. es de seis platos de diferentes guisados.

El 6. es de ocho platos de diferentes Pescados frescos asados.

El 7. de ocho platos de Pescados varios guisados y cocidos.

El 8. se compone de catorce platos de varios asados.

El 9. es de ocho platos de diferentes Jaleas y Claiques.

El 10. es de diez platos de varios guisados de Aves.

El 11. de ocho platos con Pastelillos.

El 12. de ocho platos con Gazpachos y Ensaladas crudas y cocidas.

El 13. de ocho platos de masa crocantes.

El 14. es de ocho platos de diferentes fritos. Después se quitan o relevan los de Cocina, y comienzan a guarnecer los de Repostería.

Los seis platos del num. 5. se podrán relevar y meter de Frutas heladas, con algunas pirámides en el medio.

Los del num. 7. se podrán poner de todo género de bizcochos.

Los del num. 8. de diferentes Compotas.

Los del 9. de espumas de Leche y barquillos.»

La finalidad era la espectacularidad de la mesa, construida por un artífice o arquitecto, que a veces tenía mucho de gran «fontanero» a la manera de los jardineros fontaneros de la jardinería de la época. Así puede verse en las advertencias que se dan para la construcción de una fuente para la «Mesa de cincuenta cubiertos», su figura una herradura, que se sirve por dentro sin estorvar: «El num. 1. es una fuente que correrá el tiempo que se gustare Leche, Vino o Agua, etc., para cuyo efecto tendrá una arca principal oculta en el techo o pared, de donde baxará un encañado de hoja de lata, hasta esconderse debaxo de la Mesa, que suba al triunfo principal, guarnecido de una pila capaz, con diversas yerbas, flores y algunas figuras de Azucar, de modo que no se mojen: la pila tendrá otro conducto oculto, para que por él baxe la agua que despide la Fuente, y cae en la pila; y debaxo de la Mesa habrá un barreño o pellejo en que reciba la agua que cae de la pila, teniendo cuidado de echar agua en la arca

principal, para que no dexe de correr la Fuente; y para que sea más agradable, se guarnecerá de flores y dulces de todos géneros.»

La fantasía del artífice en esta complicada armadura de la mesa y la presentación de los manjares, se prestaba a toda clase de invenciones, de galerías, laberintos, bóvedas, pirámides, ornamentación barroca de los festines, comparable, aunque resulte extraña la comparación, a la lujosa arquitectura de las celebraciones funerarias, donde predominaban los ramilletes y las columnas piramidales, adjetivo que fue de gran uso en la comedia del siglo de oro.

Como cosa curiosa diremos que en 1651 se publicó en Francia una obra dedicada a la jardinería, titulada *Le jardinier français* de Nicolas de Bonnefons, en la que dedica una parte a la preparación de confituras y pastas de frutas.

En el capítulo XVII del *Libro de repostería,* de Juan de la Mata, el autor nos informa «del modo de preparar los colores que se dan a las Frutas, pastas, etc.» que pueden ser: color verde, amarillo, azul, negro y jaspeado. Veamos cómo se hace el «COLOR AMARILLO. Hacese este color tomando de la Florida Azucena la semilla que está en el medio, y se sacará al Sol hasta que fácilmente se pueda convertir en polvo: quando se haya de usar de este color, se desleirá, pongo por exemplo, tanto como el grueso de una avellana, en una cucharada de agua de Azar, o de otra cualquiera olorosa, y a falta de estas, en la natural: a falta de esto, se hace con la piedra desleida en agua.

Estos colores pueden servir a todo género de Frutas, especialmente a las Pastas, Mermeladas y otras. La simiente de Azucena da mejor color.»

La repostería de Juan de la Mata, como toda la cocina barroca tiene mucho de fiesta. Por la espectacularidad de las mesas podrían calificarse de comidas teatrales. La riqueza de vocabulario hace que este libro sea una mina para los amantes de nuestra lengua: allí están palabras olvidadas: escorzonera, albérchigos, cidradas, azufaifas, cobletillas, mostachones, secadillos, zampallón, cilantro, rosodoba, hipocrás, de los que nos da buena explicación el riquísimo *Diccionario* de María Moliner.

Estudiase en la *Historia de la Gastronomía* la influencia francesa en España, la cocina de la Corte, la cocina de la época vista por los viajeros extranjeros, y se citan con pormenor los libros de cocina franceses y los españoles. Es interesante hacer constatar que en la primera edición del *Diccionario de la Real Academia Española* de 1726 figure el libro del *Arte de cocina* (1611 y 1678) de Francisco Martínez Montiño, cocinero mayor de Felipe III, como autoridad para el lenguaje, precisamente por este libro suyo, del que daremos un ejemplo de receta, que refleja su estilo:

«Como se asan los paxarillos: Los paxarillos oncejeros, vencejos, zorzales, tortolillas y otros paxarillos tiernos, se han de asar en asador delgado, atravessados, o ponerlos en unas broquetas de hierro, o de caña, que quepan seis en cada una; luego ataráslas en el asador, y han de llevar entre páxaro y páxaro una rebanadilla de tocino gordo y póngase a assar; y quando estén assados, echales pan rallado, y sal por encima, de manera que queden bien cubiertos, y sírvelos con sus ruedas de limón, y podrás hacer una salsilla agridulce, con un poco de azucar y zumo de limón, y un poco de canela, y un poquito de pimienta y sal, y un poco de caldo. Esta salsilla es muy buena para toda clase de assado, y para higadillos de gallina assados, o fritos, y para

carbonadillas de ternera, y de aves, y particularmente para enfermos, porque los más de ellos gustan de esta salsilla, porque todo lo que es agridulce es de buen gusto.»

Otro capítulo interesante de la *Historia de la Gastronomía Española* es el titulado «La gastronomía en la literatura española del siglo XIX, así como «Los viajeros franceses en el siglo XIX». El libro termina con una apología de la cocina española en sus platos regionales; la merluza y el bonito vasco, el cocido montañés, la fabada asturiana, el lacón con grelos, las vieiras gallegas, la paella, el arroz a banda, los chanquetes (espuma de mar frita), el gazpacho, las perdices estofadas, las truchas con jamón, las migas, el pisto, etc...

En la *Historia de la Gastronomía Española* se citan diversos libros, que como ya hemos dicho, han sido editados recientemente. Entre ellos *El Practicón* de Angel Muro, famoso en los anales coquinarios, por sus recetas y por su amenidad, debido a la gracia de sus anécdotas, de las que damos dos ejemplos a continuación, la receta del «Pollo del Maestro» y la del «Jamón Olózaga». La primera «Es el pollo asado, según lo asa el maestro Barbieri, que por saber de todo, sabe más de cocina que Apicio y que Lhardy.

Barbieri, que es un gourmet a carta cabal, coge un pollo, orondo y mofletudo de pechugas, y sin mancharse, tarareando alguna de sus imperecederas jotas, lo arregla y prepara y ata como si no hubiera hecho otra cosa en su vida.

Pero antes, como si el pollo fuera una vasija, lo llena de aceite por dentro y lo enjuaga —esta es la palabra— vaciándolo luego y haciéndolo escurrir. Incorpora sal, pimienta y una chispa de nuez moscada, y termina esa toilette interior con una rociada de dos copitas de cognac, pero de buen cognac, del que bebe Barbieri, del propio Cognac de la Charenta Inferior, departamento francés.

Terminado esto, y ya el pollo en el asador, lo unta con manteca de vacas de Isigny, y vivo, al fuego vivo.

Barbieri sabe asar, y el pollo asado por sus manos o el preparado con sujeción a esta fórmula, es real y verdaderamente un pollo de maestro.»

«Jamón Olózaga: Córtense lonjas con alguna parte de gordo y ténganse en agua por tres o cuatro minutos: hágase una cazuela con medio pliego de papel de tina, y úntese bien su fondo con manteca de cerdo: colóquese allí el jamón, agregándole azúcar en polvo y media cucharada de agua. Póngase al fuego sobre la parrilla, dénsele vueltas a las lonjas, y a los tres minutos se hallará listo el guisado, que resulta bueno si el jamón es bueno, y malo si el perejil es malo.»

La fórmula es auténtica, textual y original de don Salustiano de Olózaga, de aquel ínclito varón del partido progresista, que en cierta ocasión y viajando con el doctor Thebussem, cansados uno y otro de comer la bazofia de las posadas, cocinaban ellos mismos su comida, y una de las veces hizo don Salustiano este jamón y escribió la receta, que puede llevar muy bien su nombre.

Muchos más comentarios merecería el libro de Muro, pero no queremos dejar de citar el libro de la «eximia». Emilia Pardo Bazán, *La cocina española antigua,* que cuando lo escribió era muy amiga de Muro, al que rinde homenaje en su prólogo. La intención de la escritora: «es que hay que apresurarse a salvar las antiguas recetas», porque son platos históricos y la cultura se manifiesta a través de ellos. Añade, también, que hay

que huir de los excesivos galicismos, como era costumbre en los libros de cocina: «Me limito a afirmar que el lenguaje de un libro de cocina español debe ser castellano castizo. Va cundiendo una especie de algarabía o jerigonza insufrible, de la cual son muestras nuestras minutas de fondas y banquetes. Líbrenos Dios de tal lengua franca, semejante a la que se usaba en Liorna. También hay que defender el idioma nacional.»

La Pardo Bazán se inspiraba en la cocina de Picadillo y en la de Marie Antoine Câreme *Le maître d'hôtel français ou parallède de la cuisine ancienne et moderne* (París 1828).

En nuestros días; las cocinas rurales se han puesto de moda. No terminaremos esta reseña de literatura gastronómica sin comentar *La cocina valenciana* de F. G. Seijo Alonso, en la que la riqueza coquinaria va unida a la riqueza léxica. Allí tenemos las recetas de esos tremendos cocidos de pelotas, de olla espesa y de olla gitana, de olla churra, las almojábanas, las bajocas, los bolos, la ñora, el pa-noli, el salsimojo, la fritanga y el «blat picat».

Lígero y práctico y eficaz se nos aparece el libro de Haydeé Díaz Plaja donde cada receta breve y sencilla va precedida del comentario. «Fácil, barato, 30 minutos», ya que en nuestro tiempo es necesario saber lo que cuesta el plato y la duración del mismo. Incluso se indican las cantidades para un determinado número de personas. El ingrediente literario lo pone su marido Fernando Díaz Plaja en una introducción o «Aperitivo» que tiene la gracia mundana de un buen conocedor gastronómico y comensal de cocina casera guisada por su propia mujer.

Hemos llegado al fin de estos recetarios culinarios y de estas historias de las gastronomía. Al fondo quedan, para otro comentario Brillat Savarin, el doctor Thebussen, Carmen de Burgos *Colombine,* Julio Camba y *La casa de Lúculo y el arte de comer,* Alvaro Cunquiero y *La cocina gallega* y todos los libros de oro y enciclopedias de nuestros días, precedidos por el famoso Ruperto de Nola, autor del no menos famoso *Libro de guisados, manjares y potajes,* que acaba de revivir en una bella edición de bibliografía hecha por Editorial Blázquez en Madrid.—CARMEN BRAVO VILLASANTE *(Arrieta, 14. MADRID-13).*

# La narrativa de Julio Ramón Ribeyro *

Julio Ramón Ribeyro es un novelista y cuentista peruano, ya maduro, conocido en su país, que ahora es editado en España, con todos los pronósticos de un

* JULIO RAMÓN RIBEYRO: *La juventud en la otra ribera.* Biblioteca del Fénice. Argos Vergara. Barcelona, 1983.

JULIO RAMÓN RIBEYRO: *Los geniecillos dominicales.* Colección andanzas. Tusquets editores. Barcelona, 1983.

lanzamiento. Sirvan de varia lección estos dos ejemplos: *La juventud en la otra ribera,* publicada por Argos Vergara, y *Los geniecillos dominicales,* por Tusquets editores.

Y, sin embargo, Julio Ramón Ribeyro, universitario, con estudios varios, de literatura, derecho, periodismo, fotografía..., ya había publicado en su ciudad de Lima, pero en editoriales marginales, de pequeña circulación, libros de cuentos, como: *Los gallinazos sin pluma,* 1955; *Cuentos de circunstancias,* 1958; *Las botellas y los hombres,* 1964; *Tres historias sublevadas,* 1964; y *La palabra del mundo,* en tres volúmenes, que reúnen los cuentos publicados anteriormente, más una treintena de nuevas narraciones. Como novelista, ha dado a conocer las siguientes obras: *Crónica de San Gabriel,* 1960, publicada en España por Tusquets, en 1983, también en la colección «Andanzas»; *Los geniecillos dominicales,* ya editada por «Populibros», en Perú, en 1965; y *Cambio de guardia,* 1973. También ha publicado teatro y artículos. Tusquets ha dado a conocer entre nosotros, *Prosas apátridas,* en la colección «Marginales», 1975.

Las editoriales españolas, que reiteradamente, venían apostando por los nombres consagrados del «boom» hispanoamericano, parecen haberse dado cuenta de que los huevos de oro de la gallina se acababan. No han sido tan avariciosos, o tan insensatos, como para matar a la mítica gallina. Antes de que el tesoro se acabase, han buscado a otros plumíferos, que ya estaban allí y tenían un nombre, pero que aquí, atentos solamente a las grandes firmas: García Márquez, Cortázar, Borges, Vargas Llosa, Fuentes, Rulfo, Carpentier, Lezama Lima, etc., tantas estrellas de primera magnitud, eran unos desconocidos. Ahora que esos grandes nombres son vendidos, en ediciones populares o multitudinarias, con reclamos en la TV, con ventas en los quioscos, las editoriales punteras editan, para la ampliada minoría, nombres nuevos. No son satélites o epígonos del «boom», sino que tienen luz propia. Es el caso de Julio Ramón Ribeyro.

Ribeyro fue cuentista antes que novelista. No vamos a entrar en disquisiciones, si el cuento es un género aparte, un difícil género, o una obra menor, miniatura o parte de novela. El cuento, o la narración breve, constituye un intenso ejercicio de aprendizaje para muchos novelistas, que comenzaron así su carrera literaria. A pocos, o a nadie, diría yo, se les ocurriría comenzar escribiendo algo, como *Guerra y Paz, La cartuja de Parma* o *Fortunata y Jacinta.* El novelista va encontrando su camino en un aprendizaje. El cuento tiene menos complejidad formal que la novela. Es una estructura, sencilla, dominada de inmediato por el lector. Es la captación de un instante, de un problema. El cuento debe tener «un no sé qué», que inmediatamente atraiga, subyugue, y se lea de corrido, hasta el final. No se puede leer un cuento en varias sesiones, perdería su aquel, esa emoción del instante que le acerca al poema. La novela es una estructura complicada, o una multiplicidad de estructuras. Precisa de mucho oficio y experiencia.

En el libro de Julio Ramón Ribeyro *La juventud en la otra ribera,* se ve muy bien el proceso de aprendizaje del escritor. Con el cuento o el relato corto, va ensayando su oficio. Se notan las vacilaciones de los primeros pasos; las dudas formales, no resueltas; o la maestría de otros; el premio de haber captado en un instante un retazo de vida, que sigue respirando.

*La juventud en la otra ribera* reúne veintidós cuentos, seleccionados entre los cien que el autor lleva escritos hasta ahora. En la solapa del libro Ribeyro advierte que no se trata de los mejores, sino de aquellos que guardan una relación y forman un todo orgánico, una estructura de libro. Yo diría que descubren el camino del escritor; sus vacilaciones y logros para hacerse con la prosa, con su lengua propia, para adentrarse luego en la novela y en futuras obras de plenitud.

Da título al volumen el último cuento, *La juventud en la otra ribera* que me parece el mejor. Es una hermosa explicación de la juventud, vista desde la otra orilla; de la madurez ya decadente, a las puertas de la senilidad, desde la perspectiva del doctor Plácido Huamán, que ha visto pasar su juventud, su vida, sin demasiados alicientes. En un viaje a París (¡qué fascinación de los sudamericanos por esta ciudad!) quisiera cogerla de nuevo entre sus manos. Por un momento casi tiene ese resplandor de la juventud, en una aventura llamada Solange. Pero su vida, la del doctor Huamán, se escapará, trágicamente. Este cuento, que habría que leer el primero, se da la mano con el que abre el libro «Tierra incógnita»: La historia del doctor Alvaro Peñaflor, un contemplativo más que un vividor. Lector de Platón, que ve la vida, también desde la otra ribera; desde la soledad literaria, rodeado del silencio sabio de su biblioteca de siete mil volúmenes. Un día sale a la calle, se emborracha, y conoce otros ambientes, que trastocan su identidad.

El oficio de escritor se nota en la fecha en que los cuentos fueron escritos. En general, son mejores los más tardíos. Al final de cada relato, se lee dónde fueron escritos: unos en Berlín, otros en París.

Ribeyro intenta dar al libro unidad temática y formal. Pero las fisuras se notan. En el transcurso de algunos años, han cambiado el estilo y el punto de vista del escritor. Algunos cuentos se refugian en los desvanes de la infancia, como «Por las azoteas», soñador, poético; o «El ropero, los viejos y la muerte», memoria de los antepasados en el espejo, la herencia familiar y los objetos con significado. «Los moribundos» es la nebulosa de la infancia que se pierde en una antigua guerra entre Ecuador, «monos» y Perú, «gallinazos». «Sobre los modos de ganar la guerra», la sátira y la experiencia de un curso de instrucción premilitar. «El polvo del saber», el destino de una biblioteca de un bisabuelo; luego nunca heredada y estropeada; es uno de los mejores cuentos. También lo es «Un domingo cualquiera», día de playa, con escenas costumbristas. Confidencias de dos burguesitas, explicación de la vida sexual. «Vaquita echada», muletilla, expresión de un profesor de Matemáticas del Cuzco, relato de francachela y copas.

«Los pájaros», es uno de los relatos más conseguidos, ambientado en una pensión, en las afueras de Francfort, donde Hartman, el dueño de la pensión, antiguo nazi de Auschwitz, se dedica al estudio, amoroso, de los pájaros. Otro cuento de pensión es «Los españoles», relato costumbrista y sentimental del viejo Madrid: gentes de pensión, patio de vecindad, la historia de Angustias, chica lánguida y orgulllosa, y de las cortesanas generosas. Otro relato sobresaliente es «Alienación», sátira sobre «zambos», que ansían ser o parecer norteamericanos. Trabajan, se sacrifican, aprenden inglés, visten a la americana, leen, escuchan música. Estados Unidos los admite, muy bien como turistas, pero no como emigrantes. Al final, como solución, para

«americanizarse», está la lejana guerra de Corea y la muerte, de Roberto o de «Bobi», el protagonista.

«El embarcadero de la esquina» es un largo relato de recuerdos colegiales. Como rasgo formal predomina un lenguaje caótico. «El marqués y los gavilanes», es una sátira, de la vieja y maniática, altanera, burguesía aristocrática, a la que sucede en el mando de la sociedad, una nueva burguesía, de negocios, más pujante. «Silvio en el rosedal» es otro relato interesante, entre el cuadro costumbrista de la burguesía hacendada y el raro enigma de Silvio, violinista fustrado, que intenta explicarse el significado de «Res» o de «Ser».

No he reseñado aquellos cuentos, que en mi lectura me parecieron menos interesantes. En conjunto es un volumen apreciable, que muestra un estilo ascendente del autor. Reflejan sus experiencias infantiles y juveniles, familiares y sociales, entre las cuales se mueve una voluntad de estilo. Sobre los cuadros costumbristas y pintorescos, destacan aquellos relatos de experiencia, y sobre todo, aquellos que tienen en su interior «una filosofía» ese ver «la juventud desde la otra orilla», que dirá Ribeyro.

*Los geniecillos dominicales* es una novela que significa la maduración estilística del autor, la consecución de una obra plena de estructura y de contenido, cualidades que, por su heterogénea condición de relatos varios, se perdían en *La juventud en la otra ribera.*

*Los geniecillos dominicales* es una novela de 243 páginas, estructurada en 24 capítulos, que relatan la peripecia vital de Ludo, un joven perteneciente a una burguesía de leyes y académica, honorable, venida a menos, que será suplantada por la nueva burguesía de los banqueros y los negocios. Ludo escapa, con sus amigos, de las responsabilidades de un camino en la vida, de la ruina económica de su casa, a través de juergas, borracheras, salidas nocturnas, carreras mortales en coche, prostíbulos. Como si quisiera ahogar su frustración, entre las paredes de cristal del alcohol o entre los muslos del sexo. En todo este caos, que amenaza con su desintegración, la preocupación por ser escritor, la literatura como salvación.

*Los geniecillos dominicales* es una novela urbana, ubicada en Lima y sus aledaños, de El Callao y las playas cercanas. El protagonista, criado en el barrio residencial de Miraflores, feudo de la antigua burguesía ilustrada, ahora solar de la nueva burguesía económica, anda, una y otra vez, por las calles principales de Lima: Avenida de Arequipa, Paseo de la República, Plaza de Armas. O se pierde por los barrios marginales o por las calles del puerto; en las tabernas, tugurios, prostíbulos, salas de fiesta y sexo. Lima cobra así la dimensión de un escenario, Ludo y Pirulo, y sus comparsas, estudiantes de San Marcos o de la Universidad Católica, ociosos, sin demasiadas aspiraciones, salvo algunos intentos literarios, siempre en escena, agotan su peripecia vital; entre las propinas de papá que paga, la bebida, el sexo, la falta de ideales, la sordidez, la nadería. Lima adquiere la categoría de un símbolo. Es la ciudad con presencias coloniales, todavía; el centro residencial y comercial; las barriadas marginales. La tierra y el mar. La casa y la calle. La madre y la prostituta...

Julio Ramón Ribeyro ha pintado el cuadro de una sociedad en crisis, de la burguesía culta, de títulos y despachos, universitaria, jurídica o académica, en vías de extinción, arrinconada por la nueva burguesía, comercial y bancaria, que la desposee de todos sus privilegios, hasta de sus casas, como en el caso de Ludo. Una burguesía

que vive de cargos públicos; que pasea en coches oficiales, como Pirulo, hasta que su padre, prefecto de Ayacucho, es asesinado por unos «indígenas», que reivindicaban sus derechos. Ludo está inmerso en el pasado familiar, ilustrado y jurídico: Un bisabuelo fue rector de la universidad. La familia es una galería de retratos, que están ahí, como un ejemplo inalcanzable. Va a terminar la carrera de Derecho, busca un empleo y no es tan fácil. (Su padre ha muerto, hay un eslabón roto, un sillón vacío, y el vacío no se hereda.) La familia va hacia el fracaso. La ayuda de la otra familia, la de tíos y parientes, no sirve de mucho; conoce el mundo de la abogacía, que no le convence. Ludo es un escritor en potencia, que ve el palacio de justicia con ojos kafkianos, que critica la absurda burocracia. El conocimiento de la nueva burguesía económica, encarnada en su tío Carmelo, presuntuosa y desconfiada, tampoco le convence. Ludo y Pirulo ejercerán, durante poco tiempo, de vendedores de insecticidas, oficio, que ni económica ni moralmente, les satisface. En varios pasajes de la novela, insiste Ribeyro en la comparación de la vida, con el juego del ajedrez. Pero sus personajes protagonistas, no juegan, no arriesgan nada; se dejan llevar por el coche, por la desidia, hacia el alcohol, hacia el sexo. Huyen de la vida.

Ribeyro ha escrito la historia de una alienación, individual, del protagonista, y colectiva, del grupo social. Alienación que en algún caso podría ser salvada por el amor al arte, por el cultivo de la literatura. (En varios pasajes de la novela se habla de proyectos literarios: fundación de una revista, de la cual sólo existe el nombre, *Prima;* lecturas literarias en el ateneo.) Son personas amorfas. Precisamente a Ludo le falta voluntad de ser, un proyecto de vida. Su dejarse llevar por la vida, como una concha vacía en el mar, le conducirá desde las aventuras, las juergas, las naderías, la alienación, hasta el robo y el homicidio.

Ribeyro refleja en su novela a una clase a punto de extinguirse, pero todavía depredadora, que ha perdido sus ardides de águila, y se conforma con el vivir del buitre. En esta obra, el sexo es también protagonista. La mujer es vista, como carne, sin alma, una hembra que conseguir, una pieza que «tirar». (Esta insistencia, puede apreciarse, sobre todo, en las páginas 208-209.) La ruta de la alienación, se repite, una y otra vez: encuentros intrascendentes entre los amigos, condiscípulos; unas copas; otras copas; y al final el lupanar. Es la promoción. «En este grupo nadie trabaja» (página 85), así resumirá Ribeyro su condición vital.

El autor describe en tercera persona, linealmente, la peripecia del protagonista, el ocaso de un grupo social y de una promoción. La novela es sencilla, formalmente, y apenas ofrece dificultades técnicas al lector. Tal vez al final existe narración de carácter caótico, con acciones divergentes, diálogos que se aproximan al absurdo. Su lengua es sobria, directa, sin barroquismos. No hay muchos indigenismos; es de fácil lectura para el lector español.

Ribeyro nos ha dado un cuadro psicológico de la sociedad limeña. Y también existencial, del joven Ludo, prototipo de una generación. A veces, consigue un perspectivismo de tablado de títeres, muñecos, sin voluntad, que son llevados, de aquí para allá. La ironía del autor consigue sus mejores logros. (Como en las págs. 75, 111, 188, etc.) Veamos el siguiente retrato: «Se trataba de un mozo simpático y "snob" que había abandonado hacía poco el estatuto del peatón para lanzarse en su "coupé"

convertible por los barrios populares a la caza de vírgenes humildes. Era un método infalible: no hay feo en Cadillac.» Esta ironía, llega en ocasiones a despiadada sátira quevedesca, al hablar sobre la raza, peruana o limeña. «Había narices que se habían equivocado de destino e ido a parar sobre bocas que no les correspondían» (pág. 123).

En numerosas ocasiones sorprendemos frases felices, sentencias que resumen toda una filosofía de la vida. Como en páginas 173 o 181, 189, 191, 219, etc. «Qué corta es la estación del amor y frágil la alegría» (pág. 189). El autor diluye, por boca de sus personajes, observaciones sobre los grandes maestros literarios (pág. 51), o teorías sobre el cuento y la novela (pág. 101), que muestran sus raíces estudiosas y humanistas.

Esperemos que estos libros de Ribeyro lleguen al favor del público español. Ya es hora de que vaya aprendiendo otros nombres, que no estaban en el bombo del «boom» de la literatura hispanoamericana.—AMANCIO SABUGO ABRIL *(Urbanización A.S.A. «Los Llanos», 1. VILLALBA. Madrid).*

# De la distancia al propio reconocimiento

En toda relación existen, principalmente, dos tipos de distancias. Nos conduce la sed a una fuente en la que antes de saciarnos somos, en ella, reflejo de nosotros mismos. Esta es la distancia que, antes del acto, excita nuestras sensaciones; nos precipita en acontecimientos, nos envuelve en un salón de espejos y en imágenes que habitan nuestros gustos —o temas requeridos— como luces encendidas o paisajes ya ardiendo. Permanece inquieto el poeta: su ojo mira y ve cómo todo aquello, en su reverberación, va poblando el desierto en su papel. Cierto cuidado presta el hombre, y reconoce en aquellas huellas su imagen y el poema. Nace en un mundo su preocupación. Entonces, uno se cree el haber acortado esa distancia. Y no es tal, sino el veneno ha quedado para siempre y paralelo ya en su sangre. Es cuando nace el conflicto de sí mismo. El poema libertador. Distanciamiento ante la misma realidad y la imprevisión producida. Si escribo distanciamiento digo consciente despreocupación del Yo. Porque su finalidad poética, manifiesta en su primera trilogía (*Oveja Negra* [1], *Donde da la luz* [2] y *Metaory* [3]) va encaminada a los ambientes hostiles que rodean al mismo poeta y a esa parte de sociedad que él desea protección y ánimo en levantamiento.

Con *Diezmo de madrugada* [4], Antonio Hernández (Arcos de la Frontera, 1943)

---

1 ANTONIO HERNÁNDEZ: *Oveja negra.* Edit. Biblioteca Nueva, Col. Poesía Actual, número 4, Madrid, 1970.

2 ANTONIO HERNÁNDEZ: *Donde da la luz.* Col. Melibea, número 2. Talavera de la Reina (Toledo), 1978.

3 ANTONIO HERNÁNDEZ: *Metaory.* Edit. Elios, Col. Mare Nostrum, número 1, Madrid, 1979.

4 A. H.: *Diezmo de madrugada.* Premio «Leonor» 1981. Soria, 1982.

continúa en el mundo de lo poético con unas claves y unos recursos estéticos que, no siendo ajenos —en su mayoría— a los de su obra anterior, se identifican —más concretamente— con su libro precedente, *Homo Loquens* [5]. De todos modos, con cierta particularidad temática, se aprecian distinciones en cuanto su actitud personal-poética ya vislumbrada en el poemario anteriormente citado, prolongándose en su aceptabilidad personal como en una ambientación en calma donde el recuerdo, una psíquica nostalgia y aquello que fue perdido toman el principal protagonismo para llegar a inducirlo al propio reconocimiento, a un narcisismo indirecto mediante la transposición de situaciones familiares como si reencarnaciones en objetos queridos fueran, o hacia un ser querido —hoy no existente— al que dedicaría todo el tiempo. El caso es que ese mismo narcisismo le conduce, también, a la disconformidad.

Existen, sin duda, varias posturas, aceptables o no, para manifestar una cierta disconformidad (algo de ello reporta el acto poético), o también crítica, ante ciertos determinismos... existenciales, sociopolíticos, o simplemente, literarios. Y estas posturas, representadas por sus autores, se diferencian en sí del mismo modo que se definen por su propia personalidad dichos autores. He ahí, pues, lo que caracteriza cualquier tendencia o estilo de los distintos escritores en sus géneros correspondientes; con los que, incluso, se puede apellidar a un grupo de ellos o a cualquier movimiento literario. Lo mismo que el cambio, por evolución, en las distintas etapas, como es el caso, de un poeta.

En cierta ocasión dije que Antonio Hernández concluyó su primera trilogía con *Metaory,* y que con *Homo Loquens* daba comienzo a otra. Y es ahora con *Diezmo de madrugada* con la que verdaderamente se puede demostrar esa diferenciación a la que, entonces, me referí. Si la personalidad poética de Antonio Hernández consiste en la captación sosegada, entrañable y a la vez crítica de todo cuanto lo rodea, bien es verdad que tal posición lo sitúa mediante su capacidad de comprensión e identificación partiendo de su misma intimidad con los siempre presentes propósitos de inquietud e insatisfacción de sí mismo y de la sociedad. Por ello en este libro, *Diezmo de madrugada,* se compaginan temas muy familiares del presente simultáneo con recuerdos —también familiares, mas de juventud y fraternidad— que concluyen en la aceptación de sí mismo, en el reconocimiento de la propia vida mediante un pesimismo que le permite, aún más, ahogarse plácidamente en lo bello aunque lo derribe el tiempo.

Aún no se ha terminado. Queda ese otro distanciamiento que, dijimos al comienzo que dos eran las distancias, es el eco de la realidad, del vitalismo puro tamizado en la reflexión y aún inconcluso (entiéndase como se quiera esta inconclusión) en un poema. Se han perdido ya las fuerzas, incluso la persona a quien amaste en sus manifestaciones. A partir de aquí el poeta se refugia en el recuerdo y su esperanza, en la pretendida y refinada estética —que es otro fin—, en el nuevo volar, en revivirlo hoy en la música del canto, aunque sorda, en la música de un paisaje en continua conversación de signos. La vivencia pasada, la reflexión, la técnica, la nueva visión y un poema para uno mismo. Es ésta la distancia del eco que se personaliza y se hace presente: *Diezmo de madrugada* (Soria, 1982), es un islote personal, un monólogo comprensible y cercado

[5] A. H.: *Homo Loquens*. Edit. Ayuso, Col. Endymión. Madrid, 1980.

al mismo tiempo en el que se han escondido —para remontarse después en espejo de sí— palomas ciegas en un paisaje de crepúsculos. Un libro donde el recuerdo de una convivencia anterior nace por la contemplación del gozo y de alegría presentes para hacerse, hoy, amor lento y latente.

Si la muerte y el recuerdo son los dos temas centrales del libro, la intimidad con un cierto paternalismo será el trasfondo a su permanente duda e ironía con todo lo social, dirigiéndose —por ello— hacia la nostalgia de su niñez y adolescencia que nace de la fusión entre la intimidad y la convivencia para encaminarse, a mi entender, hacia la preocupación del individuo (el yo y la locura subjetiva, como en Artaud o Bataille, «l'homme est d'abord à la recherche d'une intimité perdue).

La palabra es biografía, y en su redoblar está la razón de la escritura, en las heridas que causan al hombre y la soledad de un islote que aún no se resigna a ella, o a serlo. Todo es como un incendio de pájaros desplomándose. El recuerdo y la escritura en este libro es una delicada selección de cualquier rumor, de cualquier héroe por pagano que sea, de cualquier sensación pasada como si ahora mismo naciera. Y su fuerza está en encontrar la otra imagen perdida o la adivinanza de un espejo. Y si el azar, el ocio en lo refinado, el gusto o la curiosidad nos conduce a leer un libro de poemas —el placer y la inestabilidad— van creciendo y nos encontramos, sin duda, ante el abismo o la adivinanza. «En la Edad Media, la adivinanza —dice Borges inspirándose en el libro III de la Retórica de Aristóteles— era un género literario y todos percibían su afinidad con las metáforas y las alegorías.» Creo que es cierto —en descubrirlo está el secreto— y que, también, un poema es premonición, casi conclusa, en sus palabras, del conocimiento y de otras imágenes que subyacen en la propia oscuridad.

La adivinanza es un poema, o viceversa. El haber jugado doblemente con el tiempo sobre el papel cumplió su cometido. El estilo y su dureza van con el guante de la estética, con la adecuación de un autorretrato al verse —el poeta— en su vanagloria mal o bien admirado, o de alimentarse con heridas o victorias. Con un poema finalmente.

La imagen que nos da el poemario, digno en su cometido, es verdaderamente un vuelo, y certero hacia otras alturas poéticas.—MIGUEL GALANES *(Arzobispo Morcillo, 22, 1.º E. MADRID-34).*

# ¿Que veinte años no es nada?

Se cumplieron hace pocos meses nada menos que dos décadas desde que Horacio Salas viera impreso su primer libro *El tiempo insuficiente,* título que hace referencia a la búsqueda que caracteriza todo proceso creativo, y a la urgencia que conlleva dicha búsqueda. Ese tiempo que comenzó en 1962, año de la muerte de Faulkner, marca también una época dentro de la poesía argentina y continental.

Estoy hablando de una promoción poética que comenzaba a llenar los bares de Buenos Aires discutiendo posibles denominaciones de revistas que se iban a llamar *El grillo de papel, La rosa blindada, Hoy en la cultura, El barrilete, Tiempos modernos,* etc.; que se metía de lleno en las obras de Camus, Sartre, Eluard, pero también en los textos de Olivari, Borges, Arlt, y que redescubría a los poetas del tango en una recuperación crítica que abarcó la captación de algunas zonas de la historia nacional.

Precisamente en 1962 se lleva a cabo en la ciudad de México el encuentro de poetas convocado por las revistas *El corno emplumado* y *Pájaro cascabel.* Tal reunión —con escritores de toda América Latina— no era de ningún modo casual. Se convocaba a una generación disconforme, en franca rebeldía, que planteaba, a veces, desde argumentaciones confusas y con visos proféticos, no solamente una auténtica renovación de la expresión y los valores estéticos, sino una nueva forma de vida.

La influencia de la *beat generation* norteamericana, iniciada con *Go,* novela de John Crellon Holmes y ratificada por los escritores de Kerouac, fue evidente en nuestra Generación Mufada, pero antes en El Gonzalo Arango que dictaba sus conferencias en el café automático y que iba a comandar el nadaísmo colombiano. Paradójicamente este salpullido de grupos, revistas, manifiestos más o menos petardistas, llamamientos a la ruptura y amenazas de parricidio surgidos en esta parte del continente, no iban a darse en igual forma en nuestro país, donde la denominada generación de los 60 se definía merced a otras características. Aquellas que acertadamente señaló el mismo Salas en el prólogo a su antología *Generación poética del 60* y que, delineando los tópicos comunes de esa producción, definen también a su poesía.

«El lenguaje coloquial y la importancia de lo cotidiano, dieron, en efecto, el tono del sesenta», afirma Andrés Avellaneda, uno de los protagonistas de esa generación, agregando otros elementos afines como: la desacralización del lenguaje lírico, la inclinación por formas narrativas y el cultivo del desenfado y la ironía. Creo que sobre estos rasgos, más la posibilidad abierta de echar mano a recursos como frases de historietas, consignas políticas, *slogans* publicitarios e inclusive el *collage,* ubicamos a la poesía de Horacio Salas, desgajada en sus poemarios *La soledad en pedazos, Memoria del tiempo, El caudillo, La corrupción, Mate pastor, Gajes del oficio,* su inédito y premiado en México *Remedios la bella* y en su reciente antología *Que veinte años no es nada,* publicada en Buenos Aires por la Fundación Argentina para la poesía.

Hoy, cuando los años de crisis social del país han llevado a numerosos poetas jóvenes a una desestimación de la realidad y a codificar, a veces con razón, una poesía que muchas veces terminó en charla de café apelando a cierto efectismo, como *periodismo sentimental,* la poesía de Salas merece especial atención. En principio por una producción poética que, nutrida de los elementos señalados, ha buceado en otras aguas experimentales creciendo en calidad y sin perder el tono que la caracterizó. También por un trabajo sin claudicaciones de Salas que, aparte de su obra en verso, lo ha llevado a preocuparse por diversos aspectos de nuestra cultura; tarea que vemos en sus ensayos sobre Vicente Barbieri, Homero Manzi, la poesía de Buenos Aires, Raúl González Tuñón y aún su misma generación, sobre lo que ha complicado, quizá, el material más completo y representativo.

Si a grandes rasgos la crítica señaló dos líneas claramente diferenciables en la poesía

del sesenta: una denominada social y otra neovanguardista, hay que anotar que Salas posee características comunes a ambas. Para decirlo de otro modo: la poesía de Salas está imbuida del lenguaje coloquial, más apegado al habla que a la lengua, que definió a la primera, y no deja de tener apoyatura en la poesía norteamericana, una peculiaridad (la otra sería el surrealismo francés en su versión menos fiel: Artaud, Daumal) de la línea neovanguardista.

Los primeros libros de Salas confirman las influencias que anotamos al principio de esta nota; cierto lenguaje narrativo propio de la obra de González Tuñón e incluso la utilización de una galería de personajes: Lautrec, Buster Keaton, Evelyn Brent, Arolas, Mata Hari, son reemplazados aquí por Chagall, Clark Kent, capitán Nemo, Corsini, Van Dine, Judy Garland, Perón, Agustín Lara, Tucho Méndez o Errol Flynn. Aquí está también presente De Lellis, sobre todo en la modalidad de expresar una situación utilizando al interlocutor y, muchas veces, por medio de una retahíla de situaciones y objetos que ya ha sido codificada en nuestra poesía como estilo *bazar*. Es en esta etapa cuando Salas evidencia alguna influencia de Vallejo, sobre todo en verso como: «me palpo, me recorro / con cualquier cosa compruebo mi existencia».

Ya en *El caudillo,* dedicado al general riojano Angel Vicente Peñaloza, el «Chacho», libro que Neruda comentó elogiosamente, Salas se despoja de aquellas voces para perfilarse con un tono —aunque algunos pasajes nos remiten al Borges «criollista e irigoyenista, el de almacenes rosados y mitologías barriales», diría Avellaneda— que paulatinamente iría tomando su propio rumbo.

*Mate pastor* muestra ya las intenciones del autor por esa síntesis tan lograda en algunos poetas latinoamericanos —pienso en el peruano Antonio Cisneros— entre el hombre doméstico-individual y el hombre histórico-social, rostros de una experiencia común. En el libro señalado, Salas integra en el texto, de manera orgánica, los elementos anotados; la recuperación de la infancia con el devenir histórico nacional e internacional reseñado al margen, la intercalación de letras de tango y, más que eso, de la mitología ciudadana a través de sus símbolos más notorios, el testimonio de: «abajo están los muertos sosteniendo las cruces», o ese texto bellísimo que parafraseando a Ginsberg lo increpa con «Mirá Ginsberg sos un falso estás exagerando (...) Yo he visto a las mejores mentes de mi generación destruidas / por mantener puestitos miserables (...), las mejores mentes de mi generación a veces escriben / pero en cada página elaboran el duelo de sus sueños (...) Sólo las pesadillas tienen tiempo de armarles de nuevo la cabeza / de soplarles el polvo... (...) valientemente abandonaron la poesía (...) se apiñan / en trenes suburbanos.»

Con *Gajes del oficio,* publicado en España, Salas suma a su ya considerable obra un libro cuya temática aborda una experiencia singular, pero extensiva a escritores de su generación. *Gajes del oficio* nos habla específicamente de la pérdida del país de origen y de un tiempo preciso: 1970-78 «período que —salvo fugaces aunque inolvidables alegrías— ha sido el más dramático de la conflictiva historia de los países del Cono Sur», según explica el comienzo del poemario del propio autor.

La destrucción sintáctica busca la ordenación semántica. Breves fragmentos se insertan en un andamiaje poético bien estructurado, en un viaje deshilvanado que invita a la reflexión mientras los carteles con palabras en otro idioma cruzan la visión

del paisaje y suenan noticias terribles en la radio del indiferente pasajero que viaja a nuestro lado.

Por medio del lenguaje conversacional —donde la anécdota se une al elemento lírico— Salas anota la distancia que lo separa de Argentina, brecha repleta de evocaciones donde el tiempo se disloca y los personajes juegan a un trastocamiento constante de papeles. El desterrado debe andar ahora «por la rue de Vaugirard dobla por Monsieur Le Prince» cruza «Tegucigalpa» llega hasta las «Barrancas de Belgrano», «recorrerá museos jugará a sorprenderse con la Alhambra», pero «camina en realidad por otras calles / camina en realidad por los recuerdos / camina en realidad por Buenos Aires».

Aquí, en estas páginas, queda de manifiesto el devenir interior del que confronta realidades disímiles: la que prolonga en la evocación los pequeños detalles del ayer, los objetos salvados del naufragio y, por otro lado, los nuevos códigos a asumir en la lejanía. Esa especie de *collage,* expresado en una línea que los entendidos han dado en llamar *irónico-crítica,* hace que la poesía de Salas se vigorice sin dejarse avasallar por lo puramente anecdótico. No se trata de una mera enumeración de vicisitudes, sino de un excelente manejo de los distintos planos o niveles del lenguaje poético.

La poesía de Salas cumple —si fuera posible darle una cronología a su creación— veinte años; y esta presencia —anotada por una crítica que lo ubicó en su momento en la siempre actual *Antología consultada de la joven poesía argentina,* en 1968— nos dice que no todo el lenguaje coloquial ha sufrido el abaratamiento de una retórica insulsa tan común, aún hoy, a la poesía de diversos puntos del continente.—JORGE ALEJANDRO BOCCANERA *(Apartado postal 5.089. MEXICO-5, D. F. México).*

# Heberto Padilla: Los héroes pueden pastar tranquilos

Lo cierto es que los héroes pueden llegar a cansarse... También las revoluciones terminan por agotar el entusiasmo de los propios revolucionarios y se convierten en algo árido y confuso. El relatar los avatares de los héroes hasta la culminación de su cansancio, pasando por etapas de despotismo y otras miserias, y el analizar los cauces abúlicos y degradantes de una revolución, pueden conformar la mejor de las historias.

Sobre todo puede ser una historia sencilla y magnífica en esta época de pretendidas grandes historias o de gigantescas violencias. Algo de todo ello le falta a una buena novela firmada por un hombre que vivió los gérmenes de la revolución cubana y que, más tarde, fue perseguido, apartado y expulsado de su quehacer dentro de la misma sociedad que había contribuido a edificar. El hombre, Heberto Padilla, importante poeta en español, había nacido en Pinar del Río (Cuba) en 1932, había escrito en su

juventud (1948), *Las rosas audaces,* algo después, en los mejores inicios de la nueva Cuba (1962), *El justo tiempo humano* y en 1964 *La hora.* Al tiempo iba ocupando importantes puestos en el entramado político-cultural de su patria. En 1968 dio a la imprenta el título *Fuera del juego* y, posteriormente, en 1971, *Provocaciones.* A estas alturas ya existía el germen narrativo de lo que llegaría a ser *En mi jardín pastan los héroes* [1], aunque los acontecimientos posteriores a la publicación de *Fuera del juego,* en el cual se veía una actitud demasiado crítica e inconformista en torno al curso de la revolución cubana y al endiosamiento de su líder máximo, rodeado de una corte de héroes tan poco humanizados que producen la «ilusión» de pastar en el jardín inmenso de un régimen que, nacido como una explosión de libertad, se veía muy condicionado por circunstancias adversas y por crisis continuas.

Pero el «caso Padilla» no quedó circunscrito a su enfrentamiento con el líder, pues mientras el poeta era encarcelado en 1971 y se le obligaba a abjurar de sus críticas, los intelectuales que lo habían apoyado sin paliativos tomaban posturas varias en torno al momento, entre histérico y decepcionante, que vivía la isla del Caribe. Como se dice siempre, desde entonces ya nada sería igual, sobre todo para Heberto Padilla, pues al cabo los amigos o los enemigos mantenían posturas afines o enfrentadas al poeta, pero para éste suponía un desgarro, un rompimiento con el propio pasado y el verse recluido dentro de una especie de cárcel de cristal que antes había contemplado como el abierto campo de la libertad. Durante cerca de diez años Padilla se dedicó a labores de traductor y al fin fue autorizado a abandonar Cuba.

«Estaba yo acostado en uno de esos tablones de madera, típicos de los calabozos medievales, adosado a la pared por dos gruesas cadenas, en la estrechísima celda del Departamento de Seguridad del Estado de Cuba, cuando sentí que crujía y se abría la gran puerta de acero al tiempo que un policía me ordenaba que me pusiera en pie.» Así comienza, en el llamado «prólogo con novela» la obra de Padilla, a modo de enfervecido relato sobre las circunstancias dramáticas y conmovedoras que le llevaran a su reclusión y en cuyo fondo está la propia supervivencia del manuscrito de *En mi jardín pastan los héroes* a través de la más ominosa censura y de un enfrentamiento vitalista y total con las autoridades cubanas. En este prólogo, tal vez de más sustancia revolucionaria que el propio libro, se anotan todas las características del proceso personal que llevó a Padilla a su enfrentamiento, convirtiéndole, según la tesis oficial, en un contrarrevolucionario peligroso y detestable, posiblemente por esgrimir conceptos que chocaban con el oficialismo reinante en el callejón sin salida de una política ciertamente impuesta tanto por las circunstancias y adversidades exteriores, en las cuales no debe olvidarse el férreo bloqueo estadounidense, como por un mal entendido culto a la personalidad que convertía en héroes a simples gestores, a veces desorientados, de la política nacional. Sin embargo, la persecución a Padilla se basa en postulados varios; así comenta el autor: «De mi novela se decía que sólo buscaba un nuevo escándalo internacional. Les indignaba el título *En mi jardín pastan los héroes,* porque pastar sólo pueden las bestias, por ejemplo, el caballo, que era el nombre que entonces la gente daba a Fidel Castro», y más adelante, añade: «Puedo decir del título

[1] Argos Vergara. Barcelona, 1981, pág. 270.

de mi novela, que lo extraje de un brevísimo poema de Roque Dalto, que empieza y termina con el mismo verso: *En mi jardín pastan los héroes.*

Al fin el manuscrito sale de Cuba. «Cuando el avión despegó, cobró altura, se estabilizó y oí la voz de la aeromoza que nos rogaba que no fumásemos mientras durase el ascenso, miré a través de la ventanilla la gran extensión brillante, aquella mezcla de verdor y de luz que era también mi patria. No sé qué haya de Cuba en estas páginas; pero algo, sin duda, debe haber.»

Sí, *En mi jardín pastan los héroes,* que contiene aquel manuscrito y tal vez posteriores retoques y ampliaciones, ya que está fechado entre La Habana 1970 y Washington 1980, hay mucho de Cuba, porque la isla caribeña gravita en torno a los personajes protagonistas más como una ilusión que como una realidad, más a través de papeles ilusorios en un universo cambiante y disímil que como actores de una maravillada comedia, posiblemente porque el escenario de las políticas contemporáneas se alejan cada vez más de los tonos de comedia y sean parte permanente de dramas negros o de tragedias inacabadas. La historia de Gregorio Suárez, que Padilla relata en su novela, o el contrapunto de Julio es lo que menos importa en nuestro comentario. A través de sus circunstancias nace una buena novela, mediocre en algunos aspectos al no ofrecer un interés continuado, pero llena de vitalidad al mostrar los propios pasos del autor por un mundo denigrado y lleno de caducidades. Tampoco puede decirse que sea una novela confusa, sino más bien irregular, pero mantiene un entorno narrativo agradable y sitúa los problemas en dimensiones de una exacta comprensión para el lector no preocupado por problemas políticos o de otro orden. Es decir, que sin buscar ninguna reivindicación y sólo al atisbo de una buena narración, *En mi jardín pastan los héroes,* puede considerarse una buena novela. Otra cosa es el buscar incitaciones clarificadoras al proceso de la revolución cubana, que esta novela no ofrece con intensidad, ni tampoco tiene por qué ofrecerlos, aunque su propia existencia y el entorno en que nace ya son suficientemente connotadoras del desenlace árido de un movimiento deshumanizado en su conjunto y tal vez implicado en cuestiones más sociales y represivas que de verdadera «iluminación» revolucionaria.

Tampoco este título cierra ningún capítulo en la vida de su autor ni en el proceso cubano: antes bien pueden ser el nuevo inicio para una toma de posturas en torno a las revoluciones tercermundistas y, si cabe, como una propia posibilidad de hacer del idioma un vehículo de expresión hábilmente utilizado para lograr lugares comunes por los cuales la Historia transcurra hacia la libertad de los pueblos. Si así fuese, todavía los héroes podrían pastar tranquilos. En cualquier jardín.—MANUEL QUIROGA CLERIGO *(Plaza Nueva, 3. MIRAFLORES DE LA SIERRA. Madrid).*

# Revista de Occidente

Publicación periódica
Fundada en 1923 por José Ortega y Gasset

**Director:**
Soledad Ortega

**Secretario de redacción:**
Juan Pablo Fusi

**Consejo de redacción:**
Joaquín Arango, Violeta Demonte,
Emilio Lamo de Espinosa, Antonio Lara,
Estanislao Pérez Pita, Ana Puértolas, Gabriel Tortella,
Santiago Varela y Vicente Verdú

**Edita:**
Fundación José Ortega y Gasset

**Secretario general:**
José Varela Ortega

**Redacción, suscripciones y publicidad:**
Fortuny, 53. Madrid-10. Teléf.: 410 44 12

**Director de publicidad:**
Erik Arnoldson

**Distribuidora:**
Alianza Editorial, S. A.
Milán, 38. Madrid-33. Teléf.: 200 00 45

Extraordinario VI — Núms. 24-25. 500 ptas.

## ORTEGA, VIVO

Escriben

MARIA ROSA ALONSO - JUSTINO DE AZCARATE
JAIME BENITEZ - RAMON CARANDE - PEDRO
CARAVIA - JULIO CARO BAROJA - ROSA CHACEL
LUIS DIEZ DEL CORRAL - PAULINO GARAGORRI
F. GARCIA ENRIQUEZ - EMILIO GARCIA GOMEZ
JOSE GERMAIN - MANUEL GRANELL - JORGE
GUILLEN - JOSE A. MARAVALL - JULIAN MARIAS
JOSEP PLA - JOSE PRAT - A. RODRIGUEZ HUESCAR
C. SANCHEZ-ALBORNOZ - F. VEGA DIAZ
CONDESA DE YEBES - MARIA ZAMBRANO
XAVIER ZUBIRI

# *Revistas americanas*

# Las revistas de la vanguardia puertorriqueña

El siglo XX trajo grandes transformaciones en la creación literaria, vibraciones sísmicas de nueva sensibilidad que anunciaban novedades estimulantes y el surgimiento de unas generaciones poéticas que buscaban una expresión propia.

Los años entre las dos guerras mundiales, 1918-1939, acontecimientos históricos que marcan cambios trascendentales en nuestro siglo, fueron de fecunda vendimia poética.

El modernismo culminado ya en Latinoamérica y España iniciaba su etapa postrera. Escritores y artistas impulsaban una actitud crítica tanto al esteticismo rubendariano como al pesimismo generado por los hombres del 98, afanándose por descubrir rumbos inexplorados en la creación poética. Existía un «aire de época» muy especial que se recoge en el término «vanguardia» para describir los postulados estéticos y estilísticos de los movimientos literarios comprendidos en esos años. El epíteto «vanguardista» con sus reminiscencia militar nos transmite una imagen de postura vertical, erecta, decidida y pujante. Vanguardia se asocia con acción. *Ser* vanguardista es una forma de estar en el mundo y enfrentarse a él con fuerza, sin sumisión. Diversas vanguardias literarias aparecen en Europa desde los primeros años del siglo XX cuyas oleadas se internaron en Hispanoamérica. Puerto Rico también montó la ola de las nuevas corrientes insertándose vitalmente en el clima vanguardista europeo.

Con los estertores finales y la liquidación del modernismo, la lírica puertorriqueña entró en su fase más revolucionaria que se puede fijar entre 1920 y 1930. En la isla se sintieron los cambios iniciados en la literatura europea y americana con las innovaciones de Apollinaire y Valéry, el futurismo de Marinetti, la aparición de Tristan Tzara y su Dadá, el ultraísmo español y el creacionismo del chileno Huidobro. Todo ello, fermento revolucionario que introdujo nuevo quehacer en nuestra literatura durante la década de los veinte. Sin embargo, por su peculiar situación política y su mantenida proximidad cultural con España, los escritores puertorriqueños de principios de siglo están más cercanos a los movimientos literarios españoles que a los del resto de Europa.

Luis Lloréns Torres, poeta puertorriqueño en pleno florecer modernista, se anticipa a los auténticos movimientos de vanguardia y publica sus *Sonetos sinfónicos* en 1914, precedido de un prólogo en el cual propone una renovación en la poesía y expresa el deseo de apartarse de los senderos trillados y andar caminos propios. Es Lloréns Torres quien inicia tempranamente la serie de «ismos» que marcaron la poesía de vanguardia en Puerto Rico. Elabora una teoría poética para un movimiento que él denominó «Panedismo» (todo verso) o «Pancalismo» (todo belleza) que aunque arranca de una estética modernista pretendía superarla proponiendo como meta de la

lírica la sencillez, la libertad y la belleza. Fue muy influído por las ideas del filósofo alemán Krause, difundidas en España por Sanz del Río. Para Lloréns la belleza se encuentra en todo, quizá oculta. La misión del poeta es develarla y revelarla en palabras. En su *Poética del porvenir* escribía refiriéndose a las palabras:

«En cuanto a la más noble no será ya la más clásica o más relamida o aristocrática, sino aquella que encarne la idea con más sencillez, precisión y energía, que la elocuencia no consiste en el retórico plumaje.» No son originales de Lloréns las especulaciones sobre la naturaleza del verso y su relación con la belleza. Ya los románticos ingleses como Wordsworth y Coleridge habían planteado el tema. Lo importante de Lloréns es que sin renegar abiertamente del modernismo se desvió de sus cánones estéticos buscando nuevas avenidas hacia horizontes más anchos, que a la larga lo remiten a su poesía criollista. Sin embargo, fue el primero en abrir brecha para la entrada de los «ismos» vanguardistas.

El primer movimiento literario de vanguardia como tal en Puerto Rico surgió en 1921 con el nombre de «Diepalismo». Sus fundadores fueron los poetas José de Diego Padró y Luis Palés Matos, quienes compusieron el nombre uniendo sus apellidos. Intimos amigos, eran solidarios de unas mismas inquietudes literarias. En un delicioso cuaderno titulado *Luis Palés Matos y su trasmundo poético,* Diego Padró cuenta cómo nació el diepalismo:

«En el 1921 ya Luis Palés Matos había suplantado con creces el asimplado aire pueblerino por la avispada vitola de la ciudad y llamada a todos de tú en los círculos de jóvenes y viejos intelectuales de San Juan. Y fue por ese año entre las idas y venidas por las calles y plazas y las inacabables tertulias en los cafés, en el Ateneo, en cualquier sitio donde estuviéramos, que nació aquella extraña criatura que nosotros bautizamos con el nombre de diepalismo, al que dimos a modo de óleo y crisma la sílaba inicial de cada uno de nuestros apellidos paternos. Según he dicho anteriormente, constituyó éste un movimiento literario que no pasó de la etapa experimental. El primer ensayo diepálico lo hicimos Palés y yo en colaboración y se titulaba «Orquestación diepálica». Se publicó aquél mismo año, creo que en el periódico *El Imparcial.* Empezaba así:

*«Guau, guau, au, au, au, au, hummm...*
*La noche, la luna, el campo..., hummm...*
*zi, zi, zi, zi, zi, co-quí, coquí, co-co-quí...*
*Hierve la abstrusa zoología en la sombra.*
*¡Silencio! Hmmmmmmm...»*

Y terminaba:

*«Juá, juá, juá, juá, juá, juá; vishe, vishe...*
*cucurucú, quiquiriquí, cocorocó.»*

Este poema diepálico se publicó completo seguido de un manifiesto en *El Imparcial* el 7 de noviembre de 1921.

El diepalismo levantó una polvareda de críticas, unas a favor, otras en contra.

Emilio Belaval aplaudía el movimiento, pero bajo el pseudónimo de Unícola aparecía un artículo, en el mismo diario, con el título de «La poesía de los gagos» burlándose de la poesía diepálica.

Este movimiento fue laboratorio imprescindible para generar la subsiguiente poesía de Diego Padró, más controlada y el *Tuntún de pasa y grifería* de Luis Palés Matos.

El diepalismo originó algunos poemas interesantes, ejemplo de la rebosante inquietud literaria del momento, como «Fugas diepálicas», de Diego Padró, en que se aborda el tema negroide.

*«Timbal y platillos: tun, tun, tun... cutuncuntún...*
*Cuntuncuntún... claz, claz... cuntuncuntún... tin...*
*Es la Hontentotia... tribus de ébano:*
*mandingues, asanteos, yolofes...*
*Tierras ásperas y candentes... Ceremonias diabólicas*
*Pintorescos tatuajes... Taparrabos...*
*Danzas en el corazón de las selvas obscuras...*
*Diosas de paja... Nodrizas de basalto...*
*Hombres de hollín como gorilas, corpulentos,*
*Obscureciendo el sol flecha tras flecha,*
*Mientras bailan furiosos: Tum... cuntuncuntún... tun*
*Cuntuncuntún... claz, claz... Cuntuncutún... claz, claz*
*Cuntuncuntún... Cuntuncuntún... tun, tun...»*

Tomás Blanco insistía que fue durante estos años (1921-1925) que Palés exploró el tema negro estimulado por los diepalistas.

El diepalismo se agotó a comienzos de 1922. Sin embargo, sus influjos contribuyeron, sin duda por el énfasis que dio a los recursos onomatopéyicos y rítmicos, al desarrollo de la estética literaria explorada en aquel momento.

El siguiente movimiento de vanguardia que surgió en Puerto Rico fue el «euforismo» (de euforia), cuyos propósitos e ideales fueron expuestos por sus fundadores, los poetas Tomás Batista y Vicente Palés Matos (hermanos de Luis), en un manifiesto publicado en *El Imparcial,* el primero de noviembre de 1922.

Este «manifiesto euforista» estaba dirigido «a la juventud americana» y en su párrafo inicial leemos:

«Hora es ya de acabar con el verso matiz que ha degenerado nuestra lírica y añoñado nuestras mentalidades. Fuera esa garrulería de sentimentalismos dulzones y pasa tú, lírica eufórica, tempestad de luz, ráfaga cósmica, sacudiendo nuestros espíritus. ¡Acabemos de una vez y para siempre con los temas teatrales, preciosismos, camafeos, artificios! «Cantemos a lo fuerte, a lo útil, lo pequeño y lo potente».

Continúa más adelante:

«El poeta debe ser para la humanidad un tónico y no un laxante. ¿Whitman, Marinetti, Ugarte, dadaísmo? No. ¡Euforismo! ¡Juventud es tu hora! Gritemos, destruyamos, creemos. ¡Creador!»

En su declaración de principios encontramos el rechazo a todos los metros como

inútiles, la exaltación del «color chillón», del «amor bárbaro y brutal», del «vértigo, del grito y el peligro». Termina el manifiesto con una frase alucinante: «¡Madre locura, corónanos de centellas!»

El euforismo es una réplica del futurismo (1909) de Marinetti en París. Su lema es «matemos al verso lógico» y los poetas boricuas declaran una guerra abierta a la métrica tradicional española y proclaman como temas esenciales a la máquina, la llave, el marrón, el tren, el brazo, etc. Se trata, pues, de un marinettismo boricua en donde la velocidad, la audacia, el músculo, el peligro, la energía y la vida motorizada juegan papeles presidente como asuntos emocionales.

Un ejemplo que ilustra esta estética euforista es una estrofa del poema de Palés y Batista: «Salutación a los poetas jóvenes»:

*«Puse mi boca en las grúas y mis ojos en las hélices,*
*y como sortijas, en cada dedo tengo una tuerca...*
*Mi corazón ha tiempo es un elevador.»*

El «diepalismo» como el «euforismo» fueron válidos aunque breves intentos de revitalizar a la lírica puertorriqueña y ponerse al día con los movimientos de renovación poética en otros países. Constituyeron ejercicios de imaginación que auguraban la producción poética posterior.

Con sorprendente entusiasmo apareció publicado en *El Imparcial* el 17 de noviembre de 1925 el primer manifiesto de un nuevo «ismo»: el «Noísmo», movimiento vanguardista nacido del ambiente cultural del Ateneo y las aulas universitarias. Entre los noístas figuraban Vicente Palés Matos, Vicente Géigel Polanco, Samuel R. Quiñones, Fernando Sierra Berdecía, Antonio Colorado, Cesáreo Rosa Nieves y muchos otros jóvenes poetas. Con el título «Del Noísmo», gesto, incitación del grupo ¡NO!, escribieron el párrafo siguiente, de estrepitoso humorismo:

«Ja, ja, ja, ja.

Carcajadas amplias para reblandecer la rigidez que mecaniza la vida circundante. Recias carcajadas para acompasar el ritmo innovador que se abre siempre que una generación ataca un tiempo nuevo en la sinfonía del progreso.»

Más adelante se explica el nombre del movimiento:

«Urge borrar la tacha del pasado y afirmar sobre las nuevas arrogancias una vida nueva. No creer, dudar, negar. Pararse en medio de una multitud que sigue los caminos trillados y vencerle y echarle encima la norma: ¡No!, ¡No!, ¡No!»

Los noístas tuvieron el mérito de fundar dos revistas literarias importantes: *Faro* y *Vórtice* (1926) como órganos del grupo para la publicación de sus poemas.

Los poemas noístas se distinguían por sus imágenes atrevidas, la ironía, el afán de escandalizar, una soberbia independencia de criterio y el interés por integrarse a la revolución poética europea. *El Imparcial* publicó algunos poemas noístas que por su brevedad y agudeza se acercan a las Greguerías de Gómez de la Serna y las Girándulas de Ernesto Ribera Chevremont, colección de imágenes poéticas que publicaba con frecuencia.

Ejemplo de poemas noístas son los siguientes:

*«El día huyó como una paloma*
*por el hueco remoto de la noche»*
(EMILIO DELGADO)

*«Rizos de Oro se extasía en los espejos móviles*
*del agua perla*
*A la tarde le sorprenden los tres osos de las sombras»*
(SAMUEL R. QUIÑONES)

«Anverso
*La promesa*
*es la llave del corazón*
*de las románticas.*

Reverso
*Pero el automóvil*
*es la locura de las "Flappers"»*
(CESÁREO ROSA NIEVES)

El Noísmo perduró hasta 1929, cuando sus propulsores trasladaron sus esfuerzos a la redacción de la revista literaria *Indice* de singular significado en la vida cultural de Puerto Rico.

En 1929 surge otro «ismo»: el «Atalayismo». Fue el que mayor importancia y popularidad tuvo. Contrario a los anteriores contó con numerosos participantes y una producción poética considerable. Se fundó por iniciativa del poeta Graciany Miranda Archilla quien reunió un grupo de escritores en el Ateneo para formar el «Atalaya de los dioses» con González Alberty, Clemente Soto Vélez, Alfredo Margenat y Luis Hernández Aquino. Publicaban en las revistas *El Diluvio, La Linterna, Alma Latina* y *Gráfico de Puerto Rico.* Usaban pseudónimos tenían su cenáculo privado donde celebraban reuniones secretas, se vestían de forma extravagante, usaban el pelo largo y suelto, camisas negras, corbatas de lazo ancho, bastones y sombreros de ala. Algunas de las ideas lanzadas por estos poetas atalayistas son similares a las expuestas por los surrealistas europeos. Soto Vélez declara:

«Amamos el vértigo que nos produce una rosa abierta a la velocidad. Un descarrilamiento de trenes es diez mil veces más bello que los éxtasis de Santa Teresa.»

Y en su Decálogo, Miranda Archilla anuncia que:

«El atalayismo» se vende en cápsulas. Muchos enfermos andando cogidos de las manos como los bebés, sudarán la modorra que sobre ellos vomitaron los plectros damnificados de Musset y Silva.»

Al grupo inicial del Atalayismo se fueron uniendo los más destacados artistas del momento como el pintor Angel Oliveras, el poeta dominicano Elio Alcántara; el músico Augusto Rodríguez, y el periodista venezolano Eduardo Franklin.

Uno de los actos típicos del movimiento fue el ofrecido en el Ateneo (julio de 1930) en el que se leyeron, con gran éxito de público, los poemas: «En chancletas», de Samuel Lugo; «Cristo debió tener un hijo», de Graciany Miranda, y «Descarrilamiento celeste», de Soto Vélez.

Ejemplo de un poema atalayista es el siguiente del Alfredo Margenat:

*«Transvaal*
*Rieles apretando*
*la cintura de la tierra*
*El vértigo se nos sube*
*como un mono a la cabeza.*
*Chas-chas-chas*
*El estridor del silbido*
*pone pálida la luna.*
*Carrera de maratón de los árboles*
*que van como locos*
*a la meta de los tiempos.»*

El Atalayismo produjo una buena cosecha de libros de poesía. Entre ellos sobresalen: *Responso a mis poemas náugrafos,* de Miranda Archilla; *Grito,* de González Alberty y *Niebla lírica,* de Hernández Aquino. El ensayista puertorriqueño Vicente Géigel Polanco en su ensayo «Los ismos en la década del XX» escribe:

«Aunque son libros de tanteo en la nueva estética, apuntan allí el vigor, la originalidad y el vuelo lírico de un arte llamado a más altos destinos. Aliento similar se advierte en los versos filosóficos y mundanos de Margenat y en las lucubraciones líricas de Soto Vélez. Con el tiempo se podan los excesos, madura la emoción y aflora una poesía original en los temas, novedosa en el decir y rica en la metáfora: contribución de indiscutible valía en sí misma y de estímulo para la juventud literaria.»

El Atalayismo se sostuvo hasta 1936 cuando sus militantes comenzaron a apartarse de sus extravagancias, suavizando sus primeros impulsos y cultivando una poesía más serena y auténtica.

En 1930, casi paralelo al Atalayismo, surgió un grupo de jóvenes estudiantes del departamento de estudios hispánicos de la Universidad de Puerto Rico con el nombre de «Meñiquismo», organizado por Margot Arce y Manrique Cabrera. Se situaba el grupo «Meñique» frente al «Indice» en actitud retadora. Se inspiraban los meñiquistas en García Lorca componiendo poemas imitativos del poeta español con temas redescubiertos del folklore puertorriqueño. Pretendían trasladar los recursos poéticos lorquianos a temas netamente puertorriqueños.

El escritor que más relevancia tuvo para la literatura de vanguardia en Puerto Rico fue, sin duda, Evaristo Ribera Chevremont, el más insistente pregonero de la revolución poética en las letras puertorriqueñas y quien abría nuevas perspectivas estéticas adecuadas a los cambios suscitados en su época. El mismo se reconocía como «el hondero que lanzó la piedra» provocando un movimiento de ondas concéntricas en nuestra lírica. Se autoproclamó cuña para el despego del Modernismo y arquitecto de una nueva estética.

Ribera Chevremont es autor de una extensa y variada obra poética. Publica su primer libro *Desfile romántico* en 1914. Da impulso a la renovación del ambiente cultural de Puerto Rico como periodista-ensayista propulsando desde las revistas y periódicos del país las nuevas corrientes literarias. Su dinámica urgencia por crear le lleva a escribir con continuidad casi ininterrumpida produciendo unos veinte libros de poemas, varias antologías y numerosos ensayos periodísticos. Su última obra es un libro póstumo: *Jinetes de la inmortalidad* dado a la publicidad por su viuda en 1977.

En 1919 el joven poeta viaja a España por primera vez. En Madrid se relaciona con los escritores que entonces formaban los cenáculos de la vanguardia española como Ramón Gómez de la Serna, Gerardo Diego, Juan Larrea, el chileno Vicente Huidobro y otros. Su contacto con el Ultraísmo y el Creacionismo ocasionó una evolución crucial en su poesía, convirtiéndose Ribera Chevremont en el portavoz de la vanguardia literaria a su regreso a Puerto Rico en 1924. Desde ese momento el poeta promueve la nueva estética, hasta 1938 cuando publica su libro *Color* en el cual anuncia su retiro de la ola vanguardista y el retorno a la poesía de formas métricas tradicionales.

Aplicable a la evolución de la poesía de Ribera Chevremont es la opinión de Dámaso Alonso refiriéndose a los cambios de giro en la obra de Gerardo Diego quien también «por las rebeldías» llegó a lo clásico. El poeta español como el puertorriqueño tras vivir la revolución vanguardista reencontraron la serena vertiente tradicional.

Sin entregarse ni identificarse con ninguno de los «ismos», Ribera Chevremont mantuvo una posición independiente. No simpatizaba con las estridencias ni el vociferante alarde atalayista. Persistía en su pregón vanguardista de manera sosegada, consecuente, adelantando sus teorías renovadoras, rehuyendo dar saltos descarrilados y sensacionalistas que le apartasen de su paciente labor creadora.

Ribera Chevremont fue el lazo entre el ultraísmo español, representativo de la vanguardia española, y la crecida en las Antillas, el vaso comunicante por el que se filtró el ideario estético vanguardista a Puerto Rico.

Ribera Chevremont asimiló las primeras vanguardias, le crecieron dentro y sin proponérselo le brotaron en vendimia superrealista. Al igual que en sus coetáneos españoles, en el poeta puertorriqueño se trenzan los «ismos» iniciadores hasta injertarse en un enclave poético ulterior.

Luego de este recorrido panorámico de la poesía de vanguardia en Puerto Rico corresponde señalar algunos puntos respecto a ella.

Primero: En cuanto a su relación con el tiempo y entorno en que se produjo, sin caer en la estrechez del puro análisis político-social, la vanguardia puertorriqueña se debe evaluar dentro de su situación epocal. Durante las primeras décadas de nuestro siglo, Puerto Rico fue escenario de cambios significativos para el sentir y pensar de su gente, eco de las vibraciones políticas en los Estados Unidos. Lo que marca nuestra historia cultural es un amasijo de contradicciones y complejidades suscitadas por el cambio de metrópoli. Ante el empuje avasallador norteamericano, nuestros intelectuales se esforzaban en afianzar sus raíces y proyecciones culturales hispanas como escudo de protección para preservar nuestra identidad. Los puertorriqueños se abrazaron a lo español como segura tabla de salvación. Fue un momento en que la expresión cultural

netamente puertorriqueña se vio atrapada en el entretejido espeso de lo español y lo norteamericano, entre la afirmación defensiva de las raíces hispánicas y la penetración de la nueva cultura dominante. Años cruciales en los que los puertorriqueños se esfuerzan por salir a flor del ser. Ante esta situación cabe señalar la abundancia estrepitosa de «Ismos» en Puerto Rico, aunque algunos de efímera duración, contrario al resto de Hispanoamérica donde son pocos en comparación con los nuestros.

¿No será esto la expresión del subconsciente colectivo literario lanzando gritos continuados y sonoros de desafío para hacerse oír y sentir? ¿No serán nuestros «Ismos», ruidoso agarre de la isla a España para salvarse? Las palabras del atalayista René Goldman, el poeta vanguardista, son representativas de esto:

*«Grita mi alma que tiene calor y el poema*
*azul del cielo mitiga su desespero».*

Segundo punto para plantearnos es si la literatura vanguardista en Puerto Rico exhibe una dosis de escapismo como mecanismo de defensa para sobrevivir a la asfixia colonial. La vanguardia ofreció a los escritores la ranura necesaria para recibir refrescantes corrientes europeas y permitirles aires renovadores en sus pulmones culturales.

Tercero: Los «Ismos» en Puerto Rico representaron una manera de los escritores de rebasar el insularismo, saliéndose del ceñido marco geográfico en su intento de nivelarse a las literaturas extranjeras. En palabras del ensayista puertorriqueño Antonio S. Pedreira:

«Capacidad comprensiva, dilatación, ensanche, urbanización mental, que nos obligue a abandonar la cripta de nuestra postración político-económica. Un poco de ejercicio aprendizaje del extra-radio acabará con nuestra rigidez. Romper las murallas de este aislamiento para mirar en torno es el deber de la juventud puertorriqueña.»

Cuarto: La acusada personalidad puertorriqueña de la literatura vanguardista se evidencia en el carácter localista de muchos de los poemas. Junto a la mantenida proximidad cultural con España, los «Ismos» en Puerto Rico manifiestan una veta nacionalista puertorriqueña. No son calcos imitativos de los «Ismos» españoles. La literatura de vanguardia en Puerto Rico es pariente cercana de la española, pero a pesar de sus lazos de parentesco con ésta, se comporta autóctonamente. Nueva sí, pero en recipiente puertorriqueño como apuntaba ya el creador del Pancalismo:

*«Bebed la esencia del nuevo verso*
*el ron de este vaso terso*
*que es jugo de la caña del universo».*

La nota regionalista en nuestra literatura de vanguardia es sello personal de afirmación puertorriqueña. Curioso y paradójico maridaje entre el mirar hacia afuera y el mirar hacia adentro. Lo que puede parecer contradictorio (hispanismo vs. nacionalismo) no lo es. Son diferentes lados de una misma moneda: la defensa de los valores, cultura e identidad de los puertorriqueños ante la arrogante penetración

cultural norteamericana. Este cuarto punto señalado revela algunas marcadas diferencias entre la vanguardia literaria puertorriqueña y la española que se hace necesario señalar.

En primer lugar, en España los poetas vanguardistas escindieron su labor creadora de la acción político-social. Se entregaron a la renovación de la lírica, libres de la preocupación por su papel en la historia. Los problemas sociales y políticos están ausentes de la temática de la poesía ultraísta y en muy disimulada dosis en la poesía surrealista.

En Puerto Rico la conciencia político-social está muy presente en los poetas de vanguardia quienes la manifiestan en su obra. Ejemplo del espíritu combativo que les mueve son los siguientes versos de la «Salutación del Noísmo», de Samuel R. Quiñones:

*«La hora. Un campanazo. Silencio. El otro avanza.*
*Es Estados Unidos otra vez contra España.*
*Es el 98 que se repite frente*
*a millares de ojos en atención inmóvil...*
*... Es el 98 a la inversa, el hispano*
*golpea al otro rotundamente... ¿Revancha acaso?»*

En «Proyecciones», Vicente Géigel Polanco exclama con voluntad de protesta:

*Claras voces disidentes,*
*polarización de todas las locuras*
*en un extraordinario gesto emancipante.*
*Recio perfil de los Prometeos:*
*Espartaco, Lutero, Bolívar, Karl Marx.*
*Voluntades erectas.*
*Puños levantados contra los siete pecados*
*y las siete virtudes, y los siete silencios de la muerte»*

En segundo lugar, en España, los vanguardistas exaltaban el presente, lo actual, lo contemporáneo. Resistiendo la mirada retrospectiva y crítica del 98, se instalaban en un esperanzador hoy en espera de un deslumbrante mañana. Como declararon los firmantes del manifiesto «Ultra» en el que anunciaban la publicación en 1921 de su revista: «Sólo lo nuevo hallaría acogida».

En Puerto Rico la auscultación del presente incitaba al rescate del pasado histórico. Los poetas puertorriqueños se entusiasmaron con la modernidad de su mundo, pero exaltaron por igual la historia pretérita para que no se perdiera en los mares de la colonia. En el poema integralista «Reconquista», Hernández Aquino escribe:

*«Amamántame Isla, con tu leche de siglos,*
*que sueña subterránea*
*por las vetas ocultas que caminan errantes debajo de tu suelo»*

Otro elemento interesante en la lírica vanguardista en Puerto Rico es el material poético que utiliza. En España la literatura de vanguardia abordó los temas universales, enfocándolos desde su perspectiva epocal: el ser humano, la ciudad, el maquinismo, el mundo de los objetos, experiencias anímicas y otros de carácter general. En Puerto Rico, además de estos temas, los poetas vanguardistas explotaron el tema negro que se prestaba a la experimentación poética con el uso de onomatopeyas, jitanjáforas y otros recursos estilísticos apropiados.

El último punto que deseo señalar aquí es el matiz diferencial entre el optimismo vital que revela la poesía vanguardista española y la inquietante duda existencial que refleja la puertorriqueña. Nuestros poetas agobiados por el embate político no podían por entero cubrir su desasosiego e intranquilidad bajo el disfraz de la algarabía vanguardista. Les era casi imposible mantener una actitud jubilante ante las interrogantes del destino cultural de la Isla. El humorismo y el carácter lúdico de la literatura vanguardista española, como las Greguerías de Gómez de la Serna, los Micropoemas de Jośe Ciria Escalante, o los Caprichos Humorísticos de Adriano del Valle, en Puerto Rico aparece obligado a manifestarse en tono menor, apagado. La risa se contiene y se transforma en tímida sonrisa expresada en juguetonas imágenes poéticas de humor soterrado.

Debemos concluir que en Puerto Rico la aventura literaria del vanguardismo desempeñó un fundamental viraje en la poesía. Josemilio González, en su libro *La poesía contemporánea en Puerto Rico,* refiriéndose a la vanguardia, expresa:

«Renovó en general nuestra poesía. Introdujo la flexibilidad en la construcción del verso y, por consiguiente, en el poema. Quebró los hierros que encadenaban la imaginación. Desde que aparece el experimentalismo, el poeta está libre de abordar cualquier tema. El experimentalismo proclamó la libertad absoluta del artista. Este se convierte en un revolucionario, siempre a la búsqueda de lo nuevo en la vida, en los sentimientos, en la exploración de las ideas y en el descubrimiento de las formas. Responde al ritmo de una vida que se renueva sin cesar. Es el espíritu de vanguardia sin el cual el arte se anquilosa.»

Evaristo Ribera Chevremont, representante máximo de la vanguardia en Puerto Rico sintió intensamente el embrujo de lo nuevo y la embriaguez del vuelo libre al escribir:

*«¿Por qué he de constreñir mi canción,*
*cuando mi corazón pide una anchurosa vía*
*para el vuelo del decir sin límites?*
*¿Por qué ha de ser mi canción un lazo*
*en el cuello de América o una sandalia*
*en los pies de Europa?*
*Que mi canción toque con sus manos*
*mojadas en la sangre de lirismo, la faz*
*de los dos hemisferios».*

y continúa más adelante:

*«Mis ojos beben mundos y cielos en el brindis*
*de las razas, que son irritaciones y ternuras*
*en la madeja ferviente de mi ser».*

Podemos afirmar que los movimientos poéticos de vanguardia en Puerto Rico introdujeron un cambio de perspectiva en la interpretación de la realidad y de la poesía sin el cual, como señaló César González Ruano: «Los poetas de hoy, serían aún los poetas de ayer».

CARMEN IRENE MARXUACH
*Calle del Parque 352 PM2*
*SAN JUAN*
*Puerto Rico 00912*

# *A las puertas del libro*

# *El arpa céltica*

*Ven, calza tus viejos zuecos: vamos a seguir el camino de las colinas. Tienes, como yo, la impresión de que allí, lejos de los jueces, los embajadores, los médicos, será más fácil hablar. Descansaremos bajo el sol de la última estación y cortaremos las yerbas ribereñas para hacer dos cestos durante la noche.*

*Volcanes, espejos, ensueños, signos: es así como he aprendido a acercarme a los hombres y a los dioses. Han emanado de la ropa en que me envolvía, de las palmas de mis manos y mis hombros, estrechos. Me conocieron porque, siendo débil, escribo a la vida.*

*Pero él es orgulloso como el mar; estoy exhausta, temblorosa como una cigüeña. Tedio y tiempo del mundo, los ecos, las sombras del deseo de vivir, escogen las víctimas de sus pequeños besos lejos de los que han sido amados. Dime, tú que llevas el dije de los helechos familiares: ¿con qué pagaré mi felicidad?*

*Ayer, cuando los pájaros chillaban inquietos, la druida me estuvo hablando de aquel hombre que sabes. Para escuchar su historia rehíce mi memoria con la misma ternura con la que preparo la habitación del norte, la que se acuesta en el mar. Y fingí desenredar unos hilos con la cabeza baja.*

*«Te digo que no tiene corazón, y su mejilla blanca es parte de la corteza del abedul. ¿No sabes que le han visto entre los descontentos, con los revolucionarios? Me duele que amándolos tanto no me haga su esposa, y no puedo decir que estas cadenillas de oro sean mi mayor precio.*

*Cuando te vayas, delante de mí, cierra las ventanas: presiento el frío de este amanecer. ¡Pero qué insolencia ha de habitar en sus noches oscuras! Es odioso, te digo, como una serpiente. Más insaciable que el ara de mis dioses, más hermoso también. ¡Y le he dejado marchar sin tan siquiera una ofrenda!»*

*¿Conoces tú a los hombres del norte? Los caracteres de su escritura son extraños: ellos los llaman runas. Cada runa, en los árboles, es un signo tal que ningún viajero resiste la tentación de quedar pensativo e intentar descifrar su leyenda. Por eso, nuestros pueblos se evitan... Este es el primer camino al corazón de aquel de quien hablábamos.*

*Más tarde la druida preparó su mesa para mí, y a mitad de la noche, enrojecidas por el fuego y el alcohol de miel, me anunció alegre una danza en el prado, allí donde la frágil soberanía de mi pueblo se vuelve viento y nube tormentosa. ¿Y alguien había que escuchase a mi alma?*

*¿En cuántas manos están mis manos? Mi amor vive tan lejos que el pájaro nocturno no le turba con sus gritos de alerta. Ay, he perdido los aritos para las orejas y no puedo encontrarlos. ¡Y fue él quien retorció el metal!*

*Mi traje está sobre la cama. Cuando me vean así vestida, algún joven estudiante*

*querrá saber por qué he elegido el negro. Y, cuando le conteste, robará tres besos de mi seco corazón. Ay, ¿por cuántas manos dejé atar las mías?*

*Ahora, bajo esta luz que empieza a bañar el bosque, en esta tierra que amanece díscola, solitaria, convertido en enigma su poderoso canto, me arrojo como una ola sobre el hombre o el sueño, a los que oigo en un murmullo íntimo.*

*¡Oh aquella cruel felicidad! Cualquier desembocadura es buena para lo que reposa fragmentado y sumido en las algas de raso, como un arpa inservible. Porque mi historia, mi única semilla de vida, se duerme en este barco de hielo mientras mi risa y mi cuerpo navegan, cruzan, sortean, me abandonan.*

*Ya no puedo decir más: volvamos. Y si me ves doblada sobre mi vientre, en la puerta, mientras todos duermen, recuerda que aquel otro hombre, que conoce los ojos que huyen, ha destruido la paz que me disteis. Me muevo sobre cubierta, entre vosotros; pero soy la más incapaz de vigilar por vuestra seguridad, de indicaros que nuestro tiempo acaba: que el* Roble *se ha truncado.*

ENCARNA CASTEJÓN
*Amparo, 95, 4º C*
*MADRID*

# Los espejismos del vino

*Pues bien. ¿Y si las pesadillas fueran estrictamente sobrenaturales? ¿Si las pesadillas fueran grietas del infierno? ¿Si en las pesadillas estuviéramos literalmente en el infierno? ¿Por qué no? Todo es tan raro que aún eso es posible.*

JORGE LUIS BORGES.

*Una noche, bajo un cielo negro y mudo, con un especial estado lúdico gracias a cierto tipo de embriaguez alcohólica, materialmente divisé en esa calle iluminada y vacía a la indefinible mujer que se presentaba en todos mis sueños. Curiosamente, ella siempre aparecía en aquellas pesadillas que contenían difusas escenas neblinosas, evocando en mí la imagen de un verdadero ángel que me protegía de los malos sueños. Cuando durante esos malos sueños, invadido de vapores, yo quería acercarme y tocarla, se deshacía esta femenina figuración provocándome desolación y abatimiento al despertar sobresaltado.*

*Ahora, físicamente cerca de ella, extrañado y tembloroso, sentí que al intentar recordar las pesadillas que ella muchas veces interrumpía, se perdía en mi memoria como en un súbito lapsus*

*nocturno. En la encandilada calle, reluciente de adoquines y con murmullos subterráneos, insondablemente comprendí que era su presencia natural y corpórea la que influía en mí para olvidarlas, sintiéndome desnudo y vacío detrás de su silueta intangible que con su opaca sombra avanzaba hacia un horizonte de la noche. Sí, era ella, Blancanada, el personaje enigmático de mis sueños, la que caminaba por la acera, silenciosa.*

*Algún momento después de divisarla, impregnado de fragancias que emanaban de su cuerpo, pensé en la repentina convulsión etílica que me había impulsado desde mi habitación a esta absurda huida por la calle. Fugazmente, en un instante, creí que ella era un engaño a mi vista y a mis pensamientos, embelesados de magia y fantasía.*

*El liviano vestido de gasa que llevaba encima otorgaba una familiar similitud a su cuerpo, presente en los sueños, aunque sus enérgicos pasos impedían situarla totalmente en una atmósfera onírica. El reflejo y el ruido del calzado con el pavimento gris rompía mis imaginaciones sobre su rostro. La firmeza de su caminar, de algún modo, me infundían una vida interna hermosa y terrible, pues veía en ella una estática existencia milenaria y una alegre vida adolescente.*

*Cuando, al pasar al lado de ella, descubriendo su ceguera y un espantoso rictus en los labios, percibí que su cara, atemporal y secreta, vigilaba con magnetismo la figura de un hombre idéntico, mellizo, igual a mí, situado más allá de cierta bocacalle oscura.*

*Con un profundo sobresalto y una infinita perplejidad descubrí que también, detrás de ese individuo gemelo, instintivamente lo observaban de lejos unas cuencas oculares blanquecinas y acuosas de otra terrible Blancanada.*

MARIO BOERO VARGAS
*Luis Cabrera, 86-88, 1.º A.*
*MADRID*

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## Contribución al estudio de la Generación del 98

### VOLUMENES MONOGRAFICOS

ANTONIO MACHADO, núm. 11/12, 485 páginas, septiembre-octubre 1949 (agotado)

RAMIRO DE MAEZTU, núm. 33, julio de 1952 (agotado)

RAMON MENEDEZ PIDAL, núm. 238/240, 667 páginas, octubre-diciembre de 1969 (agotado)

RAMON DEL VALLE INCLAN, núm. 199/200, 553 páginas, julio-agosto de (agotado)

AZORIN, núm. 226/227, ocubre-noviembre de 1968. Colaboran, entre otros: Guillermo de Torre, Rafael Conte, José Antonio Maravall, Carlos Seco Serrano, Marie Andrée Ricau, Luis Sánchez Granjel, Robert Lott, Gonzalo Sobejano, Andrés Amorós, Mariano Baquero Goyanes, Inman Fox, Olga Kattan, Ricardo Doménech, José Luis Cano, Francisco López Estrada, José García Mercadal y Carmen Conde. Un volumen de 531 páginas: 500 pesetas.

PIO BAROJA, núm. 265/267, julio-septiembre de 1972. Colaboran, entre otros: Luis Sánchez Granjel, Jorge Rodríguez Padrón, Domingo Pérez Minik, Julio Caro Baroja, José Corrales Egea, Jesús Pabón, Antonio Martínez Menchén, Charles Aubrun, Mariano Baquero Goyanes, Gonzalo Sobejano, Federico Sopeña, Emilio Miró, Joaquín Casalduero y José Vila Selma. Un volumen de 691 páginas: 750 pesetas.

MANUEL Y ANTONIO MACHADO, núm. 304/307, octubre 1975-enero 1976. Colaboran, entre otros: Vicente Aleixandre, Pedro Laín Entralgo, Francisca Aguirre, Félix Grande, Luis Felipe Vivanco, Charles Aubrun, Francisco López Estrada, Manuel Tuñón de Lara, Emilio Miró, Rafael Lapesa, José Luis Varela, Antonio Carreño, Ricardo Gullón, Paulo de Carvalho Neto, Ernestina de Champourcin, Gustavo Correa, Hugo Emilio Pedemonte, Eduardo Tijeras, Ildefonso Manuel Gil, José Luis Cano, Arnoldo Liberman, Leopoldo de Luis, José María Díez Borque, Ramón Barce, José Olivio Jiménez, Manuel Andújar, Ricardo Senabre, Antonio Martínez Menchén, Luis Rosales, Aurora de Albornoz, José Monleón, Antonio Colinas, Robert Marrast y Guido Castillo. Un volumen de 1.155 páginas: 1.000 pesetas.

JUAN RAMON JIMENEZ, núm. 376/379, octubre-diciembre 1981. Colaboran, entre otros: Francisco Abad, Aurora de Albornoz, Manuel Alvar, Gilbert Azam, Francisco Brines, Claude Couffon, Ramón de Garciasol, Jorge Guillén, Hugo Gutiérrez Vega, Carlos Murciano, José Ortega, Pedro de la Peña, Cándido Pérez Gállego, Víctor Pozanco, Fernando Quiñones, Fanny Rubio, Antonio Sánchez Barbudo, Jesús Hilario Tundidor y Concha Zardoya. Un volumen de 988 páginas: 1.000 pesetas.

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## Contribución al estudio de la Generación del 36

### VOLUMENES MONOGRAFICOS

LEOPOLDO PANERO, número 187/188, julio-agosto de 1965. Colaboran: Luis Rosales, José María Valverde, Ildefonso Manuel Gil, José Coronel Urtecho, Vicente Aleixandre, Fernando Gutiérrez, José Antonio Muñoz Rojas, Gastón Baquero, Dámaso Alonso, Antonio Tovar, José Antonio Maravall, Victoriano Cremer, Pablo Antonio Cuadra, Ricardo Gullón, Ramón de Garciasol, José María Souvirón, Alfonso Moreno, Manuel Sánchez Camargo, Jaime Delgado, Juan Ruiz Peña, Carlos Rodríguez Spiteri, José García Nieto, Francisco Umbral, Carlos Murciano, Oscar Echeverri Mejía, Rafael Soto, Gaspar Moisés Gómez, Raúl Chávarri, Angel Martínez y Emilio Miró. Un volumen de 255 páginas: 250 pesetas.

LUIS ROSALES, número 257/258, mayo-junio de 1971. Colaboran: Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, Pablo Antonio Cuadra, Fernando Gutiérrez, Augusto Tamayo Vargas, Jossé María Souvirón, Luis Felipe Vivanco, Emilio Miró, José Coronel Urtecho, José Manuel Caballero Bonald, Ildefonso Manuel Gil, José García Nieto, Rafael Morales, Francisca Aguirre, Rafael Soto Vergés, Eladio Cabañero, Alberto Porlan, David Escobar Galindo, Joaquín Giménez Arnau, Santiago Herraiz, Santiago Castelo, Julio Cabrales, Hernán Dimond, Jacinto Luis Guereña, Dámaso Alonso, Antonio Tovar, Pedro Laín Entralgo, Rafael Lapesa, Ricardo Gullón, Dionisio Ridruejo, Pablo Antonio Cuadra, José Hierro, Julián Marías, Rafael Conte, Eduardo Tijeras, Marina Mayoral, Fernando Quiñores, Alicia Raffucci, Juan Carlos Curutchet, Ricardo Domenech, Luis Joaquín Adúriz, Raúl Chávarri, Juan Pedro Quiñonero, Eileen Connolly, José Luis Cano, Luis Jiménez Martos, Jaime Ferrán, Ramón Pedrós, Juan Quiñonero Gálvez, Félix Grande, Alonso Zamora Vicente, Carlos Edmundo de Ory, José Antonio Muñoz Rojas, Ramón de Garciasol, José Alberto Santiago, Marcelo Arroita Jáuregui, María Josefa Canellada, José Antonio Maravall y Albert Portland. Un volumen de 702 páginas: 500 pesetas.

CAMILO JOSE CELA, número 337/338, julio-agosto de 1978. Colaboran: José García Nieto, Fernando Quiñones, Horacio Salas, Pedro Laín Entralgo, José María Martínez Cachero, Robert Kirsner, Paul Ilie, Edmond Vandercammen, Juan María Marín Martínez, Jesús Sánchez Lobato, Gonzalo Sobejano, Vicente Cabrera, D. W. Mac Pheeters, Carmen Conde, Charles V. Aubrun, Antonio Salvador Plans, Tomás Oguiza, Mario Merlino, Sabas Martín, André Berthelot, Angeles Abruñedo, Jacinto Luis Guereña y Sagrario Torres. Un volumen de 333 páginas: 250 pesetas.

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

*Dirección, secretaría literaria y administración:*

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00, exts. 267 y 396
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

| | *Pesetas* | $ USA |
|---|---|---|
| Un año (doce números) ................ | 3.000 | 30 |
| Dos años ............................ | 5.500 | 60 |
| Ejemplar suelto ...................... | 250 | 2,50 |
| Ejemplar doble ...................... | 500 | 5 |

*Nota:* El precio en dólares es para las suscripciones de fuera de España.

**BOLETIN DE SUSCRIPCION**

Don ..........................................................................................

con residencia en ..............................................................................

calle de ..................................................................., núm. ..... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ..............................

a partir del número .................., cuyo importe de .................. pesetas se compromete

a pagar ................................. (1).
contra reembolso
a la presentación de recibo

Madrid, .......... de ................................ de 198....

*El suscriptor*

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ........................................

..........................................................................................................

(1) Táchese lo que no convenga.

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA

*En el próximo número:* Una obra teatral de ANTONIO GALA • RUBEN BENITEZ: El viaje de Sarmiento a España • ALLEN W. PHILLIPS: Manuel Machado y el modernismo • LUIS ROSALES: El náufrago metódico • DOLORES M. KOCH: Borges y Unamuno • MARTIN JAMIESON: La literatura panameña actual • Textos sobre OCTAVIO PAZ, MARIO VARGAS LLOSA, AUGUSTO MONTERROSO y FERNANDO PESSOA.

Precio de este ejemplar: 250 pesetas.